

CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES EM A CAVERNA DE JOSÉ SARAMAGO E *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?* DE EDWARD ALBEE

Sara Marisa Marques Vicente



**Dissertação em Línguas, Literaturas e Culturas, Estudos
Ingleses e Norte-Americanos**

Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas Secção de
Estudos Ingleses e Norte-Americanos

JULHO 2008

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, Estudos Ingleses e Norte-Americanos, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Ceia, Professor Associado do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas – Secção de Estudos Ingleses e Norte-Americanos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Para a minha avó Celeste.

Agradecimentos

As palavras de agradecimento para a elaboração deste trabalho científico nunca serão de mais para todos os intervenientes, que contribuíram para que esta dissertação se tornasse realidade e não apenas mais uma ilusão condenada à desconstrução.

Como tal, em primeiro lugar, os sinceros e sentidos agradecimentos ao Professor Doutor Carlos Ceia, que orientou esta dissertação, transmitindo entusiasmo pelo tema e incentivando o trabalho de pesquisa e escrita. Estas palavras de agradecimento não se reduzem apenas ao trabalho de orientação da dissertação, mas sobretudo a todos os ensinamentos sobre literatura em geral, pelo rigor académico que transmitiu e pela amável disponibilidade que sempre demonstrou, desde as cadeiras de Licenciatura que leccionou, passando pelo seminário de Mestrado e finalmente na elaboração da dissertação.

Seguidamente, as palavras de gratidão à Fundação José Saramago, especialmente à Doutora Rita Pais, cujas palavras de incentivo durante o processo de pesquisa para esta dissertação, jamais poderão ser suficientemente agradecidas, tamanha foi a sua amabilidade e disponibilidade para a colaboração neste trabalho.

Estas palavras de gratidão entendem-se ao Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, quer à sua directora Professora Doutora Ângela Mascelani, quer a todos os colaboradores que, generosamente, mantiveram o contacto permanente e constante durante a consecução da dissertação, colocando à disposição o material solicitado e sem o qual este tema não teria tido a consistência necessária. Por este motivo, resolvemos incluir na capa desta dissertação a imagem enviada pelo Museu Casa do Pontal, que serviu de primeira pista para o novelo que fomos desenrolando ao longo de todos estes meses.

As palavras de incentivo por parte do Professor Doutor Matthew Roudané, jamais serão esquecidas e constituíram estímulos essenciais para esta dissertação.

Aos meus pais, Irene e Júlio, a gratidão é infinita e as palavras escassas para expressar o agradecimento pela paciência durante as tempestades e pela cumplicidade nas metas alcançadas.

Ao Humberto, à Sofia e à Ângela a gratidão é igualmente infinita, desmedida e impossível de expressar por palavras porque as vitórias nunca são saboreadas a sós.

Por fim, os maiores agradecimentos a José Saramago, pela amabilidade demonstrada quando o tema desta dissertação não passava de uma ideia embrionária e pelas suas breves palavras de estímulo, sempre vivas durante o voo em direcção à concretização deste trabalho.

Resumo

Construção e Desconstrução de Identidades em *A Caverna* de José Saramago e *Who's Afraid of Virginia Woolf* de Edward Albee

Palavras-chave: Construção, desconstrução, José Saramago, Edward Albee, Platão, Peter Sloterdijk

Esta dissertação propõe uma abordagem comparatista do processo de construção e desconstrução de identidades em *A Caverna* de José Saramago (2000) e *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee.

Os construtores Cipriano Algor, Martha e George produzem identidades baseadas em ilusões, de modo a evitar o confronto com a verdade acerca das suas próprias realidades.

Cipriano é confrontado com a extinção do trabalho artesanal na sociedade cada vez mais industrializada. A substituição inevitável de tais tipos de trabalhos pelos novos aparelhos tecnológicos e o aparecimento de materiais diferentes e resistentes funcionam como causas da inadaptação de Cipriano na nova realidade simbolizado pelo centro comercial.

Martha e George criam a ilusão de um filho que representa a perfeição na relação entre o casal. No ambiente académico, o sucesso intelectual deve ser acompanhado de um casamento irrepreensível.

Os espaços onde estas personagens constroem identidades, ilustram a necessidade de encontrar novos códigos e linguagens para comunicar consigo mesmos e compreender a verdade.

Tal como explica o filósofo alemão, Peter Sloterdijk, no segundo tomo da sua trilogia *Esferas* (2004), estes espaços são “invernadouros”, onde Cipriano, Martha e George encontram tudo aquilo que necessitam para criar ilusões e ocultar a verdade.

No respeitante aos “invernadouros”, a Alegoria da Caverna serve como fonte fundamental para analisar o centro comercial e o enclausuramento dos que aí vivem. No final, o oleiro sente-se como um prisioneiro na caverna de Platão durante a estadia no novo apartamento,.

Crátilo de Platão serve como suporte teórico relevante para explicar o papel da atribuição de nomes às identidades no processo de construção. Desse modo, os construtores associam as identidades com as realidades que estas representam.

Em conclusão, estas identidades revelam a inevitabilidade do confronto com a verdade e o processo de desconstrução torna-se não só previsível, mas igualmente, necessário para o futuro das personagens nas suas novas realidades.

Abstract

Construction and Deconstruction of Identities in José Saramago's *The Cave* and Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf*

Keywords: Construction, deconstruction, José Saramago, Edward Albee, Plato, Peter Sloterdijk.

This dissertation is a comparative approach to the analysis of the process of construction and deconstruction of identities in José Saramago's *The Cave* (2000) and Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962).

The creators Cipriano Algor, Martha and George produce identities based on illusions, in order to prevent the confrontation with the truth about their own realities.

Cipriano is confronted with the extinction of handiwork on a more and more industrialised society. The inevitable substitution of these types of jobs by modern technological supplies and the appearance of different durable materials function as causes of Cipriano's inadaptation to the new reality symbolised by the shopping centre.

Martha and George create the illusion of a son who represents perfection in the relationship between this couple. Within the academic environment, intellectual success must be accompanied by an unblemished marriage.

The places where these characters create identities, illustrate the necessity to find new codes and languages to communicate with themselves and understand the truth.

As the German philosopher, Peter Sloterdijk, explains in the second book of his *Spheres* (2004) trilogy, these spaces are "places to hibernate", where Cipriano, Martha and George find everything they need to create illusions and hide from the truth.

As far as the "places to hibernate" as concerned, the Allegory of the Cave is a core intertextual source to analyse the shopping centre and the imprisonment of those who live there. Eventually, the potter feels like one of the prisoners in Plato's cave during his stay at the new apartment.

Plato's *Cratylus* is a relevant theoretical support to explain the role played by the attribution of names to the identities in the process of construction. By doing so, the creators associate the identities with the realities they represent.

In conclusion, these identities reveal the inevitability of the confrontation with truth and the process of deconstruction is not only predictable, but also, necessary to the future of these characters within their new realities.

Introdução

O romance de José Saramago escolhido para análise do tema proposto, assente na construção e desconstrução de identidades, é um exemplo da dificuldade em enquadrarmos as obras saramaguianas entre as amarras da necessidade de atribuir um género literário às obras do prémio Nobel português.

Tal como afirmou Harold Bloom, em 2002, na sua vinda a Portugal, “From *Baltasar and Blimunda* on through *The Cave*, Saramago is in constant change, not merely from fiction to fiction, but within each work. I don’t know the genre of any of his books except, his masterpiece (in my view), *The Gospel According to Jesus Christ*.” (Bloom, 2002: 9)

Assim, esta dificuldade (que partilhamos com Bloom) é sinónimo de complexidade narrativa associada ao cariz alegórico e à índole simbólica de *A Caverna* (2000), características estas que encontramos patentes na peça de Edward Albee, *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* (1962), quer na criação de um filho ficcionado, símbolo de harmonia entre o casal quer no passado fragmentado das personagens. Deste modo, também a peça de Albee joga com elementos pós-modernos patentes nos jogos de linguagem entre as personagens ou na tentativa da representação da vida real e elementos naturalistas, como o vestuário das personagens e o cenário (Bottoms, 2000), sem esquecer a influência do teatro do absurdo e do teatro vaudeville (Ben-Zvi, 2005).

A intertextualidade revela-se tanto na obra de Saramago com a alegoria da caverna de Platão (Vieira, 2000), como no caso do título da peça de Albee, em alusão a Virginia Woolf, cuja vida e obra ficou marcada pela tentativa de preservação da ilusão para evitar o confronto com a realidade (Roudané, 2005) ou, particularmente, na comparação do papel de duas mulheres sem filhos, Martha e Virginia Woolf (Finkelstein, 1995).

A presença do nome de Virginia Woolf no título da peça remete-nos para a subtilidade demonstrada por Albee nos jogos de linguagem que revelam personagens debilitadas pela exposição inevitável das suas fraquezas e o confronto penoso com a verdade. No entanto, são capazes de mostrar um elevado nível intelectual para que nenhum pormenor seja deixado ao acaso, daí que a intertextualidade não nos pareça tão directa quanto possa transparecer em uma primeira análise.

É necessário referir que *Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams, assume também um papel importante em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, porque as citações da peça de Williams são utilizadas em momentos cruciais (Murphy, 2005). A influência de Williams na geração de dramaturgos como Albee, é de notar nas citações de peças de Williams, e no processo de escrita, já que também *Who's Afraid of Virginia Woolf?* foi reescrita, tal como *Streetcar Named Desire* que teve dois finais diferentes por exigência do encenador Elia Kazan (Bottoms, 2000).

Para além da relevância do teatro de Williams, também a nível temático existe essa intertextualidade entre as suas obras e *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Por exemplo, *Streetcar Named Desire*, retrata não simplesmente o medo da morte (McCarthy, 2005) mas também a ilusão e o medo da destruição de tais mentiras para encarar o futuro vivendo na verdade (Bigsby, 2000).

Ambas as obras em análise nesta dissertação, contam com a presença de construtores de identidades, cuja dificuldade em aceitar a verdade é motivo para permanecer na ilusão confortável do mundo das sombras. Como tal, criam identidades às quais atribuem, inclusivamente, nomes de forma a conferir uma certa consistência a essas ilusões.

Em *Crátilo*, Platão remete-nos para a função do nome enquanto instrumento para ensinar e distinguir essa identidade. Esta tarefa exige um técnico competente, isto é, um bom construtor de identidades, para que ao nome atribuído associemos facilmente a identidade representada. Não só o nome “Jim” serve para humanizar esta identidade, mas também a idade de vinte e um anos simboliza a maioridade (Bigsby, 2000) e, por conseguinte, é chegada a altura nas vidas de Martha e George de confrontar a verdade e assumir a efemeridade de uma ilusão condenada à partida (Finkelstein, 1995). Daí que seja relevante analisar as formas de designar o filho, bem como a confusão criada pelo uso do pronome pessoal “it”, associado a objectos e/ou animais e não a seres humanos, muito menos a um filho.

Será importante analisar o papel do espaço onde as identidades são criadas e onde os construtores se movimentam, de modo a traçar o perfil dos construtores¹.

¹ A este aspecto estão associados os conceitos foucaultianos de “efeito espelho” e “clausura”, abordados em “Espaços Outros”, *Revista de Comunicação e Linguagens. Espaços*, Tradução de Luís Lima, Nº 34/35, Junho 2005, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 243-252 e “Verdade e Subjectividade (*Howison Lectures*)”, *Revista de Comunicação e Linguagens. Foucault: Uma Analítica da Experiência*, Tradução

Os espaços interiores e exteriores assumem uma importância acrescida em ambas as obras, já que no caso dos primeiros estes reflectem o perfil dos construtores e os objectivos das suas criações². Cipriano Algor, Martha e George tentam alienar-se dos espaços exteriores, por oposição à relação de intimidade e protecção conferidas pelos espaços interiores.

Assim, consideramos que esta peça não deverá ser reduzida a uma “urge [...] by crawling back into the womb.” (Schechner, 1963: 8) Por outro lado, o medo de Martha não será somente de perder George (Adler, 1973) mas parece-nos que o principal medo de Martha será o de não saber viver com George sem a ilusão criada para preencher os vazios das suas vidas.

O contexto social da década de 1960, nos Estados Unidos da América, deverá ser tomado em consideração na nossa análise, de modo a que entendamos os motivos da necessidade da criação de um filho no seio de um casal com uma vida intelectual e social bastante preenchida (Bottoms, 2000), já que o estigma social de não ter filhos tornava-se demasiado pesado para as mulheres cinquentenárias, como Martha.

A impossibilidade de ter filhos não é explicada directamente na peça³, no entanto, julgamos que, ao contrário do que é defendido por Finkelstein (1995), a criação do filho imaginado não se prende com o facto de ser mais fácil para Martha inventar um filho do que dar à luz um.

Martha e George desafiam-se intelectualmente ao longo da peça e julgamos que esta criação é mais uma forma de alimentar este casamento sem filhos, pois os duelos verbais são a sua forma privilegiada de comunicação.

No respeitante à obra de Saramago, julgamos que tanto a olaria como a casa da aldeia são espaços protegidos, onde Cipriano se refugia para criar. Assim, não nos parece que estes dois espaços sejam prisões, como defende João Manuel Ramos Sousa, na sua dissertação (2002). O sentimento de clausura é facilmente identificado com

de António Fernando Cascais, N° 19, Dezembro 1993, Lisboa: Edição Cosmos, 202-221, respectivamente.

² Recorreremos ao conceito de “invernadouros” com a definição atribuída por Peter Sloterdijk.

³ Embora o casal utilize a expressão “We couldn’t” (Albee, 1962/2006: 252), para responder ao facto de não terem tido filhos até então, julgamos que Albee não nos dá, propositadamente, uma explicação directa para este facto, de modo a que o leitor/espectador possa atribuir a sua própria interpretação. Assim, mesmo que esta resposta evasiva do casal signifique assumir a sua infertilidade, julgamos ser deixada em aberto a aceitação ou não dessa infertilidade, ao contrário do que é afirmado por Bonnie Blumenthal Finkelstein (1995).

espaços como o centro comercial, pelas suas semelhanças com a caverna de Platão e não com o espaço de liberdade criativa, como a olaria que se assemelha ao espaço retratado no relato bíblico em Gênesis 2:7 (Vieira, 2000).

A última obra da trilogia saramaguiana⁴ demonstra que os espaços representam um papel fundamental, já que o oleiro sente necessidade de construir o seu “invernadouro” na olaria. Por outro lado, o centro comercial representa uma prisão em que o oleiro se sente enclausurado, como um prisioneiro na caverna de Platão. Analisaremos assim estes espaços, que nos ajudarão a traçar o perfil do oleiro, das suas necessidades e dos motivos que o levam a construir ilusões.

Esta associação entre os espaços em *A Caverna* e o protagonista foi esquecida na obra de Bañón⁵ (2004), porém consideramos que é importante atentar sobre este ponto para analisar quer o processo construtivo, quer o seu inverso, isto é, a desconstrução de identidades provocada pela necessidade de confrontar a realidade e de encarar a verdade acerca das ilusões criadas para preencher vazios existentes nas suas vidas.

Assim, embora esta dissertação se encontre dividida em quatro capítulos, todos eles são necessários para analisar o processo construtivo e desconstrutivo de identidades.

Primeiramente, traçaremos o perfil dos construtores de identidades, de modo a analisar as suas necessidades e motivações para criar tais identidades. Em segundo lugar, retrataremos os espaços interiores de criação e também a alienação relativamente ao exterior. No terceiro capítulo, abordaremos o lugar e importância dos nomes como definidores de identidades. Finalmente, discutiremos a desconstrução enquanto forma de alcançar a verdade, para construir um futuro sem ilusões.

Em conclusão, esta dissertação pretende servir como uma abordagem do processo construtivo de identidades, entre duas obras escolhidas que retratam não só a construção de identidades, mas também a desconstrução de ilusões condenadas ao confronto inevitável com a possibilidade de um novo futuro sem o medo dos vazios de outrora.

⁴ Sendo esta trilogia composta por *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000), que representam imagens alegóricas da sociedade e dos seus problemas mais prementes.

⁵ José Joaquín Parra Bañón descreve apenas na sua obra de 2004 a arquitectura dos espaços, não os associando às necessidades das personagens e das motivações que levam a que se movimentem de um espaço para outro.

Capítulo I: Os construtores de identidades: Cipriano Algor, Martha e George

No processo de construção identitária, o construtor ou criador dessas mesmas identidades assume o papel de destaque, já que é este quem cria, molda e constrói. No primeiro capítulo do nosso trabalho, escolhemos traçar o perfil do (s) construtor (es) de ilusões, questionando-nos se serão estas criações reflexos dos próprios criadores. Qual a necessidade e motivações de construir identidades?

Em *A Caverna*, optámos por reduzir os construtores de identidades a uma única personagem, Cipriano Algor, oleiro de sessenta e quatro anos, que recorre à ajuda de Marta Gacho, sua filha, durante o processo construtivo.

Marta auxilia Cipriano Algor na construção da encomenda dos bonecos de barro e assume também um papel relevante neste processo construtivo, desenhando esboços das figuras, pintando esses mesmos esboços e, por fim, as próprias figuras em barro. No entanto, Cipriano é quem molda e desenvolve estas figuras. É o oleiro quem demonstra um profundo conhecimento sobre o trabalho em barro e em última análise, é ele quem necessita construir estas figuras de barro.

Discutiremos mais adiante as motivações que os construtores assumem para produzirem estas identidades. Por ora, pretendemos explicitar a razão da escolha destas personagens em ambas as obras. Por um lado, em *A Caverna*, optámos por designar apenas um criador de identidades. Já em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, determinámos dois criadores, Martha e George, que operam em conjunto na concepção identitária de um filho imaginado.

Martha impulsiona a divulgação da mentira aos convidados, Nick e Honey. Embora George demonstre o seu desagrado pela revelação de uma construção produzida em segredo por ambos, o professor universitário acaba por corroborar tal mentira, acrescentando novos dados, também estes ficcionados e por vezes incoerentes, sobre um filho que nunca existiu na realidade.

Se o trabalho construtivo solitário de Cipriano conta com a ajuda da sua filha Marta, esta colaboração deve-se ao desejo de demonstrar a sua gratidão e solidariedade para com o pai durante o processo eremítico de construção das figuras de barro.

Cipriano tem “mãos [...] grandes e fortes” (Saramago, 2000: 11) e pertence à terceira geração de oleiros da sua família, pois já o avô e o pai tiveram semelhante ofício. Também a sua primeira mulher, Justa Isasca, morreu a trabalhar na olaria.

A relevância para a descrição das mãos do oleiro deve-se ao facto de este demonstrar um conhecimento profundo do seu ofício, que porém não se trata de um conhecimento académico do seu ofício, pois

perguntamos nós, como poderá ele estar tão seguro do que diz se só lhe pôs a palma da mão em cima, se só apertou e moveu um pouco de pasta entre o dedo polegar e os dedos indicador e médio, como se, de olhos fechados, todo entregue ao sentido interrogador do tacto, estivesse a apreciar, não uma mistura homogénea de argila vermelha, caulino, sílica e água, mas o urdume e a trama de uma seda.” (Saramago, 2000: 148)

Durante o processo construtivo das figuras de barro, o oleiro substitui os materiais e métodos modernos, de tecnologia mais avançada, por aqueles mais artesanais e arcaicos, como por exemplo: a substituição do uso do compressor pela trincha de pêlo duro (menos dispendiosa e sem exigir o conhecimento da forma de utilização do compressor) ou a substituição da pistola pelo pincel.

Já a concepção de um filho ficcionado e irreal conduz a uma sucessiva troca de informações entre o casal, sendo estes incapazes de manter uma descrição coerente sobre o aspecto físico do filho durante toda a peça.

Esta construção é resultado de um processo de criação onde cada personagem expressa a sua concepção do produto final, isto é, quer Martha quer George reproduzem a sua concepção de um filho, do seu aspecto e da sua personalidade, que embora não seja abordada detalhadamente, é-nos dada a conhecer através de episódios inventados por estes.

Na descrição de George sobre “the...creation of our...blond-eyed, blue-haired...son.” (Albee, 1962/2006: 79), transparece um registo de linguagem do teatro do absurdo, tal como afirma Matthew Roudané no seu ensaio intitulado “Who’s Afraid of Virginia Woolf? Toward the Marrow”,

Irony and sarcasm are born from characters who increasingly obey compulsions they seek to resist. And those compulsions have become so suffused within their language and action that these characters have devolved, in the Beckettian sense,

into habit, their routines anesthetizing their responses to the self, the other, and the culture they inhabit. (Roudané, 2005: 39)

Em primeira análise, o leitor/espectador pode considerar estar perante um exemplo de “domestic realism” (Bottoms, 2005: 4), com um cenário de uma sala de estar, com estantes repletas de livros e alguns quadros nas paredes como na casa de qualquer professor universitário.

Para além disso, a acção inicia-se com um episódio aparentemente comum na vida académica, com a chegada do casal a casa após uma noite de convívio entre professores e os respectivos cônjuges, residentes no mesmo *campus* universitário.

No mesmo ensaio, Matthew Roudané menciona também um certo nihilismo patente na peça. Apesar de um processo de construção identitária poder ser sinónimo de caminhar em alguma direcção, mesmo que seja para a ilusão de algo ou alguém que possa preencher os vazios criados durante a vida das personagens, ao longo da peça ambos os casais demonstram uma certa apatia e passividade para alterar a situação em que se encontram.

Ambos os casais, mas sobretudo as personagens femininas da peça, deixam transparecer um certo desconforto quando confrontadas com o facto de não conseguirem procriar. Se analisarmos o contexto da década de 60 nos Estados Unidos da América, vemos que este desconforto “make[s] sense coming from women of the generation preceding the (re-)emergence of feminism in the 1970s” (Bottoms, 2000: 129).

Perguntamo-nos porque não terão George e Martha adoptado uma criança? Parece-nos que para este casal, uma adopção significaria admitir a impossibilidade de ter filhos, logo uma forma de assumir a verdade que tanto teimam em esconder, criando a ilusão de um filho que nunca existiu na realidade.

Assumem para si próprios e agora perante este casal de convidados (não sabemos até que ponto esta ilusão fora revelada anteriormente), a quem se torna fácil divulgar tal construção, pois também Nick e Honey parecem ter desenvolvido uma explicação para não terem filhos até ao momento.

Os comentários de Martha e George acerca da anatomia de Honey são frequentes, parecendo indicar que existe desde o início da peça, uma desconfiança por parte dos protagonistas de que os convidados também se encontram numa situação

semelhante. Por outras palavras, existe desde o início, o olhar dos protagonistas para a anatomia de Honey de forma a decodificar a existência de filhos do casal, como por exemplo nos comentários de Martha, “...and his wife’s a mousey little type, without any hips, or anything.” (Albee, 1962/2006: 10) ou no uso frequente do adjetivo composto “slim-hipped” nas conversas de George com Nick.

Por um lado, o casal opta por construir uma ilusão na qual baseiam o seu casamento, de forma a preencher o vazio provocado pela incapacidade de Martha não conseguir gerar um filho e criá-lo. Seria este casal capaz de criar um filho em tal ambiente, rodeado de bebidas alcoólicas, festas constantes na universidade e verdadeiros duelos verbais entre os progenitores?

Por seu turno, Cipriano Algor demonstra uma necessidade de continuar a sua profissão de oleiro, ensinada pelo seu avô e pelo pai, no local onde também estes produziram outras figuras de barro.

Serão “identidades” um conjunto de seis figuras de barro diferentes? Desenvolveremos este conceito mais adiante neste trabalho, quando atentarmos sobre o lugar dos nomes no processo construtivo identitário (capítulo 4 do trabalho).

A necessidade de perpetuar o ofício de oleiro parece ser, no fundo, uma luta que Cipriano persiste em travar contra a inevitável industrialização e comercialização de figuras de plástico nas lojas do Centro Comercial. O comércio tradicional em geral e a cerâmica em particular encontram-se em processo de extinção, face à modernização do sector comercial.

Este é um construtor que pretende preservar a sua olaria, não deixando que esta fique perdida no esquecimento de uma modernização acelerada, onde oleiros como Cipriano, bem como as suas figuras de barro não têm lugar.

Ao contrário de Martha e George que demonstram falta de coerência nos seus discursos sobre o filho imaginado, o oleiro é um criador zeloso com as identidades que produz, pois até mesmo com as figuras mais imperfeitas, resultantes das primeiras tentativas realizadas por Cipriano, existe uma preocupação de que estas sejam reutilizadas e não deitadas ao esquecimento, pois

para não perder tempo, tinha começado por atirar os bonecos imprestáveis para um canto, mas depois, movido por um estranho e inexplicável sentimento de piedade e de culpa, foi buscá-los, deformados e confundidos pela queda e pelo

choque a maior parte deles, e arrumou-os cuidadosamente numa prateleira da olaria [...] os mal-formados engendros, protegeu-os, abrigou-os, como se menos quisesse aos seus acertos do que aos erros que não tinha sabido evitar. (Saramago, 2000: 228)

Cipriano considera-se criador de todas as figuras que constrói, não apenas as figuras de barro perfeitas. Inicialmente, sabemos que este oleiro construíra até então apenas utensílios de uso doméstico, como por exemplo: pratos, púcaros, canecas e jarros.

Com o avanço da industrialização, as encomendas de tal tipo de produtos artesanais sofreram uma drástica redução no número de pedidos e como tal, Marta desenvolveu um plano para que a olaria continuasse a produzir figuras de barro, desta feita com seis figuras representativas de profissões ou nacionalidades: um bobo, um palhaço, uma enfermeira, um esquimó, um mandarim e um assírio de barbas.

O processo construtivo desenrola-se em três fases distintas. Primeiramente, Marta desenha os bonecos em papel, aumentando-os através do processo de quadrícula no tamanho exacto (um palmo de Cipriano) que os bonecos assumem depois de cozidos no forno da olaria.

Na segunda fase do processo construtivo, Marta pinta três tipos de desenhos: um desenho fiel aos originais retirados de uma enciclopédia existente em casa dos Algor, um desenho sem acessórios de vestuário e outros mais específicos das profissões dos bonecos e por último, um desenho sem quaisquer detalhes sobre cada boneco.

Por fim, Cipriano conclui a produção das figuras, ocupando-se da moldagem em barro, utilizando as três partes do seu corpo que Saramago destaca como sendo fundamentais neste processo: o cérebro, os dedos e os olhos. Fazendo lembrar um alquimista, Cipriano conjuga os materiais recorrendo a métodos de construção artesanais. Até à entrada das figuras no forno, o oleiro é quem desenvolve todo o processo construtivo, dando a estes pequenos bonecos de barro formas semelhantes às de seres humanos.

Após a cozedura das figuras de barro é importante atentarmos na descrição desta etapa do processo construtivo e na postura de Cipriano Algor como autêntico demiurgo, que

pôs de parte a pá e afundou as duas mãos nas cinzas. Tocou a fina e inconfundível aspereza dos barro cozidos. Então, como se estivesse a ajudar a um nascimento, segurou entre o polegar e os dedos indicador e médio a cabeça ainda oculta de um boneco e puxou para cima. Calhou ser a enfermeira. Sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração. (Saramago, 2000: 202)

Embora o conceito platónico de “demiurgo” diga respeito, em primeira análise, a Deus, isto é, ao criador que o “céu o formou, a este e a tudo o que ele contém” (Platão 2007: 341), também podemos estender o significado de tal conceito a todos aqueles que se ocupam da criação de algo, como por exemplo, os artesãos ou operários⁶. Podemos também olhar para a escolha de um protagonista oleiro como representação do mito bíblico do Deus enquanto oleiro que criou o Homem a partir do barro e do pó da terra como é descrito em Génesis 2:7⁷.

Por seu turno, também os nomes de George e Martha surgem da intenção do autor “to name his protagonists after America’s first (childless) presidential family” (Bottoms 2000: 10). Embora Martha Washington tenha tido quatro filhos com o seu primeiro marido Daniel Parke Custis, foi o casamento sem filhos com George Washington, que lhes deu o estatuto de “pais de todos os americanos”.

Recorrendo à teoria de Lacan sobre a linguagem do Inconsciente, “before the mirror, he could not possibly be satisfied with it, since even if he achieved his most perfect likeness in that image, it would still be the *jouissance* of the other that he would cause to be recognized in it” (Lacan, 1981:12). Ao traçar as qualidades e atributos do pai, Martha ilustra o Outro. Por outras palavras, a descrição das características pertencentes à personalidade do seu pai, funciona por oposição ao que não associa à personalidade do marido.

Assim, ilustrando o pai, Martha encontra-se simultaneamente a descrever a personalidade de George, reforçando que “*Daddy knows how to run things.*” (Albee, 1962/2006: 28), “And Daddy built this college... I mean, he built it up from what it was... it’s his whole life. He *is* the college.” (p. 85). A atitude determinada do pai na

⁶ Cf. Platão, *A República*, (530a), 10ª ed., trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, p. 341.

⁷ Agripina Vieira chama também a atenção para esta comparação no artigo “Do Centro à Caverna”. *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Nº 786, 15 a 28 de Novembro de 2000, Lisboa, pp.6-7.

direcção da universidade e na sua vida pessoal, descreve a falta de determinação de George. Embora nos duelos verbais, o casal assuma uma postura e vocabulário extremamente agressivo e hostil, Martha reconhece emotivamente as qualidades de

George who is out somewhere there in the dark... George who is good to me, and whom I revile; who understands me, and whom I push off; who can make me laugh, and I choke it back in my throat; who can hold me, at night, so that it's warm, and whom I will bite so there's blood; who keeps learning games we play as quickly as I can change the rules; who can make me happy and I do not wish to be happy, and, yes, I do wish to be happy. George and Martha: sad, sad, sad. (Albee, 1962/2006: 201-202)

George é o criador dos jogos que o casal realiza durante a noite, dando-lhes nomes como por exemplo: “Hump the Hostess”, “Humiliate the Host”, “Get the Guests” e “Bringing up baby” e simultaneamente dita também as regras dos mesmos. Em “Hump the Hostess” George é o jogador e no segundo jogo passa dessa condição para objecto de escárnio para Martha. Em “Get the Guests”, George volta à posição inicial de jogador, revelando a gravidez histórica de Honey e o facto de Nick ter casado por interesse na fortuna do pai de Honey. Por último, “Bringing up Baby” funciona com o desfecho para a mentira acerca do filho e George assume uma posição de destaque na desconstrução desta ilusão.

O papel de destaque na criação de jogos que servem como forma de agressão entre Martha e George e das respectivas regras dos jogos realizados, confere a George um carácter metateatral, sendo ele

simultaneously the consummate player of the roles and the scripter of such roles, the director of the action, the producer of spectacle. [...] He first appears as the external observer of Martha's condition and then suddenly becomes an internal participant, a co-conspirator with Martha in their fantasies. (Roudané, 2005: 49)

Na análise de Alvin Kernan acerca do facto do casal não ter filhos, tanto Martha como George são personagens masculinas já que “she was not really female at all, but a male character crudely transgendered for the sake of public consumption.” (Bottoms, 2000: 101)

Uma vez que Albee optou por deixar em aberto o motivo do casal não ter filhos, e já que a vaga explicação do motivo no final da peça, “We couldn’t.” (Albee, 1962/2006: 252) ser bastante ambígua, resolvemos deixar também esta questão em aberto, pois julgamos que a intenção do autor é a de que cada leitor/espectador formule a sua própria resposta.

Albee recebeu também a influência de Luigi Pirandello no respeitante à barreira entre a acção desempenhada em palco e a própria vida do espectador. Esta barreira torna-se frequentemente bastante ténue ou praticamente inexistente, dando a sensação ao espectador de estar perante uma peça que pode representar fielmente a sua própria realidade. Segundo Stephen Bottoms, “this play is one which places audiences in an unusually “active” position as witnesses to the events occurring onstage.” (Bottoms, 2000: 79)

Durante o processo de construção da identidade do filho imaginado, assistimos a uma falta de verosimilhança e coerência nos dados revelados por Martha e George. Haverá credibilidade nos episódios narrados pelos protagonistas?

A falta de credibilidade da veracidade da existência de um filho, bem como das ilusões e artifícios é, segundo Linda Ben-Zvi, no ensaio intitulado “Playing the Cloud Circuit: Albee’s vaudeville Show”, indício da influência do teatro vaudeville nas peças de Albee, nomeadamente em *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, onde o dramaturgo “illustrates the human tendency to seek refuge in illusion, when the pain of life becomes too much to bear. [...] At the least, vaudeville was his first model of what theatre could be: immediate, shocking, funny, transformative, and dangerous.” (Ben-Zvi, 2005: 195)

Embora a acção da peça decorra na década de 1960, Martha e George relembram em forma de *flashbacks* alguns episódios da sua juventude nos anos ’30 e ’40. Na sua juventude, o casal atravessou, como a maioria dos norte-americanos, o optimismo do *New Deal*. Nas palavras do crítico Howard Davies, apesar desta juventude passada num ambiente de optimismo relativamente ao futuro, nota-se nestas personagens que “they’re sort of uncomfortable in the clothes they wear.” (Bottoms, 2000: 127)

Este casal, fruto do optimismo norte-americano, demonstra dificuldades em lidar com situações concernentes à aparência. A criação de um filho imaginado tornou-se a forma mais fácil para contribuir para uma aparência de felicidade de um casal bem sucedido profissionalmente. A dificuldade em construir e gerir uma vida a dois, denota-

se também na influência que o pai de Martha exerce na vida do casal e nas decisões por estes tomadas.

George e Martha procuram, através da construção desta identidade, eliminar “a sense of incomprehensible meaninglessness [...] [and] the void.” (Adler, 2005: 82) Filho este, que surgiu apenas no processo de reescrita da peça, na Primavera de 1962, no apartamento do dramaturgo em Greenwich Village.

A necessidade de alterações ao texto original é um processo bastante recorrente em peças de grande notoriedade, como *Streetcar Named Desire* (1955), de Tennessee Williams, cujo encenador Elia Kazan, não satisfeito com o primeiro final da peça, assim exigiu que Williams construísse um segundo final.

Mencionamos o exemplo de Tennessee Williams, uma vez que este funciona como uma das principais influências para Albee, tal como vemos em citações retiradas de peças de Williams. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* confirma esta influência do teatro de Williams, no episódio anterior à desconstrução da existência do filho imaginado, quando George exclama “Flores para los muertos.” (Albee, 1962/2006: 206), como prenúncio da destruição da ilusão que o filho imaginado representa.

Por sua vez, Cipriano Algor inicia este processo de construção de seis identidades diferentes, que produz para preencher o vazio provocado pelo confronto com a realidade industrializada e a extinção da sua profissão num futuro próximo. O oleiro deposita nesta última encomenda a esperança de continuar a produzir figuras de barro. Daí, estarmos perante um processo construtivo repleto de emotividade, como prenúncio destas serem as suas últimas produções.

Para além de reear a inutilidade das suas construções, Cipriano demonstra igualmente relutância em abandonar a sua casa na aldeia para viver no Centro Comercial da cidade, pois mais que a sua casa, Cipriano abandona também a olaria onde sempre desenvolveu as suas criações.

Concluindo, com o objectivo de destruir os vazios existentes nas suas vidas, Cipriano Algor, Martha e George tornam-se construtores de identidades que são, no fundo, ilusões intrinsecamente efémeras e condenadas à sua própria desconstrução.

Capítulo II: A relação dos construtores com os espaços interiores e exteriores

Os espaços interiores escolhidos pelos construtores reflectem, em larga medida, as suas construções, pois nestes espaços criam-se códigos, formas de construir e existir na ilusão, acabando por condicionar as próprias criações e o propósito com que são criadas.

Cipriano Algor, Martha e George utilizam estes espaços como refúgios, onde constroem ilusões e tentam preencher vazios. O filósofo alemão Peter Sloterdijk refere esta necessidade de protecção e abrigo do exterior, pois

os homens são seres que estão obrigados a produzir o invernadouro em que se encontram. Somos criaturas biológicas, neurológicas e culturais de um efeito invernadouro e, na verdade, surgidas a partir de processos primitivos de hominização. Onde os homens se reúnem surge uma espécie de invernadouro de gestos, signos e ambições. (Sloterdijk e Heinrichs, 2007: 180)

O conceito defendido por Sloterdijk remete-nos para a importância que estes espaços interiores assumem na definição do perfil dos construtores, mas sobretudo na forma como actuam durante o processo de construção de identidades. Estas, por sua vez, são também reflexo do espaço em que são produzidas.

Tomemos por exemplo as sombras que os prisioneiros observavam na caverna de Platão. Neste caso, para os prisioneiros a verdade era somente aquela que sempre tinham visto, isto é, as sombras. Estas eram condicionadas pela existência de um muro que lhes tapava a visão dos verdadeiros objectos.

Por outras palavras, o ambiente envolvente e as condições em que os construtores desenvolvem o processo construtivo são importantes condicionantes para o mesmo. Cipriano Algor, Martha e George são o reflexo da “esfera” em que invernam e onde criam, assim como as construções espelham o ambiente envolvente em que são criadas.

2.1. A olaria

A construção da olaria dentro do terreno pertencente à família Algor não apresenta data definida, deixando apenas transparecer nas descrições dos espaços que estes são já bastante antigos, pois tanto

a morada [como] a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calcadoiro, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome, decidiu, um dia remoto de que não ficou registo nem memória, plantar a amoreira. O forno, um pouco apartado, já havia sido obra modernizadora do pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado, e, substituíra um outro forno, velhíssimo, para não dizer arcaico, que, olhado de fora, tinha a forma de dois troncos de cone sobrepostos, o de cima mais pequeno que o de baixo, e de cujas origens tão-pouco havia ficado lembrança. (Saramago, 2000: 30)

Embora seja no forno que as figuras de barro são cozidas e posteriormente retiradas por Cipriano Algor, é na olaria que Cipriano, com a ajuda de Marta, realizam os desenhos e os moldes para dar forma a estas construções.

O oleiro dedica-se então ao seu trabalho na olaria com a tranquilidade e serenidade que um trabalho tão minucioso requer, pois o cão Achado permanece deitado em posição de guarda diante do forno.

Na olaria também o avô de Cipriano e o seu pai moldaram com as suas mãos o barro, produzindo louças e outros utensílios de uso doméstico. Contudo, durante essas gerações, o trabalho artesanal realizado em barro era apreciado e uma profissão como a de oleiro, demonstrava ser de grande utilidade para a produção de bens que, por essa altura, seriam de primeira necessidade.

Chegando à geração de Cipriano, os utensílios em barro tornam-se bens de segunda necessidade, pois o aparecimento de utensílios idênticos feitos de plástico acaba por relegar profissões relacionadas com o trabalho artesanal para o esquecimento, fazendo antever a sua extinção.

A olaria funciona como símbolo da vontade de Cipriano manter a sua profissão e continuar a sentir que as suas figuras em barro são úteis e apreciadas por aqueles que as adquirem.

É neste espaço que Cipriano expressa a sua criatividade na construção de figuras tão diferentes e simultaneamente tão idênticas. A olaria funciona assim, como espaço de refúgio do exterior, pois continuando a produzir as figuras de barro, Cipriano mantém presente a ilusão de que o seu trabalho pode ser útil na sociedade industrializada, onde a durabilidade dos utensílios de plástico se sobrepõe à fragilidade das figuras de barro do oleiro. Por outras palavras, “o barro racha-se, esboicela-se, parte-se ao menor golpe, ao passo que o plástico resiste a tudo e não se queixa. A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem.” (Saramago, 2000: 33)

Na sua partida para a casa do genro e da filha no Centro, Cipriano abandona não só a sua casa, mas sobretudo a olaria e a possibilidade de continuar a produzir as suas construções em barro. Vendo-se obrigado a deixar para trás os objectos da sua casa, também os instrumentos do seu trabalho na olaria são deixados nesse local ao cuidado de Isaura Madruga. Assim, a olaria funciona como invernadouro, pois é aí que Cipriano Algor se refugia do espaço exterior, dos cancelamentos das suas encomendas e da desconstrução da ilusão de que o seu trabalho, enquanto oleiro, pode continuar a assumir a importância que era atribuída a esta profissão nas gerações anteriores.

No seu invernadouro cria gestos e procedimentos únicos, pois é nesse abrigo que se reconhece e que se encontra em si mesmo. Por outras palavras, Cipriano é oleiro de profissão e é na sua olaria que exerce esse trabalho e que se reconhece como tal.

Este espaço surge por oposição à casa nova no Centro e ao próprio Centro em si, pois nos novos espaços Cipriano não reconhece quem é, tal como os prisioneiros na caverna de Platão não reconhecem os objectos reais, mas sim as sombras.

José Joaquín Parra Bañon afirma na sua obra *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago. Acerca da Arquitectura da Casa*, que “a olaria não é nem uma fábrica nem uma instalação industrial, mas *uma casa*⁸ na qual algumas dependências se especializaram como local de trabalho.” (Bañon, 2004: 119)

Mais que o local onde exerce a sua actividade profissional e onde desenvolve o produto para a sua subsistência, a olaria é a sua casa no sentido que lhe oferece a estabilidade emocional que necessita para reavivar as suas forças e continuar a produzir os utensílios e as figuras que por serem únicas fazem do oleiro, também ele, ímpar enquanto construtor de identidades.

⁸ Itálicos nossos.

O processo cuidado de desenho, pintura, moldagem do barro e posterior secagem revela o cuidado de alguém que opera dentro de um espaço que lhe confira essa possibilidade de refúgio, abstracção e concentração para que as influências do exterior não perturbem o seu trabalho. As restantes personagens demonstram compreensão pela necessidade de isolamento de Cipriano que se refugia no invernadouro para criar.

A relação de Cipriano com a olaria transparece cumplicidade entre o construtor de identidades e as suas figuras de barro. Embora seja do forno que elas saem para a última etapa do processo construtivo, é na olaria que Cipriano lhes dá forma mesmo após inúmeras tentativas sem sucesso.

Esta cumplicidade é demonstrada no regresso do oleiro a casa após a sua estadia na casa da filha e do genro no Centro, quando

Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escuras e brancas, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer um de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimós, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas. (Saramago, 2000: 349)

Vemos, assim, a importância que a olaria assume para Cipriano Algor, acreditando que as suas trezentas figuras a possam proteger de qualquer ameaça na sua ausência. Estas figuras ficam então junto ao local onde foram primeiramente meros esboços, posteriormente moldes em barro feitos pelas mãos do seu criador e, finalmente, fiéis guardas da olaria.

Em suma, este espaço serve para Cipriano Algor invernar nas suas construções e criar não só figuras em barro, mas a coragem necessária para enfrentar a verdade relativamente ao seu futuro enquanto oleiro, cuja actividade caminha a largos passos para a extinção na sociedade industrializada.

2.2.A sala de estar

Embora a peça tenha como ponto de partida o regresso do casal depois de uma festa, é na sala de estar de sua casa que a acção irá decorrer durante toda a noite⁹. Por que motivo terá Albee escolhido este espaço e não outra divisão da casa?

Em primeira análise, esta parece-nos uma peça realista e inclusive bastante próxima de uma peça naturalista, daí que Albee tenha escolhido a sala de estar de uma casa no *campus* universitário, sem quaisquer elementos simbólicos visíveis, para que o leitor/espectador possa no final identificar-se com estas personagens e rever-se em tais situações aí representadas.

As estantes carregadas de livros são elementos que conferem um certo realismo, pois encontramos-nos no espaço habitado por um professor universitário, que faz as suas pesquisas em casa e acumulou bastantes livros durante o seu percurso académico.

A escolha da sala de estar como cenário da peça parece-nos também natural se atentarmos que Martha e George terão convidados. A sala de estar surge como um espaço neutro e ideal para receber visitas cujo grau de proximidade é bastante limitado.

Stephen Bottoms afirma que estamos perante “a house of cards built on a lie” (Bottoms, 2000: 113) e assim, a fragilidade de tal ambiente é presságio da desconstrução da mentira criada pelo casal.

Não vemos o casal no seu quarto nem qualquer movimentação para o quarto do filho, pois este é um momento de duelo entre ambos e da realização dos seus jogos como forma de ligação e comunicação.

Como afirmámos anteriormente, este parece tratar-se de um terreno neutro, onde os dois protagonistas podem esgrimir argumentos, criar jogos e desconstruir mentiras dos seus convidados. Martha e George utilizam o casal como meros joguetes para atingir a finalidade de um encontro como este, isto é, a desconstrução como forma de libertação da mentira que os sufoca e prende nas teias por eles tecidas.

⁹ Na adaptação cinematográfica de 1966, realizada por Mike Nichols, as personagens movimentam-se por várias divisões da casa, não apenas a sala de estar. O casal Martha e George são vistos no seu quarto, dando possivelmente a visão de momentos de intimidade e afectividade entre ambos. No filme de Nichols, vemos também a insistência na fuga para o jardim por parte das personagens masculinas, para momentos a sós de discussão de ideias e trocas de argumentos verbais. Referimos ainda a livre adaptação de certas partes da peça por parte do realizador, uma vez que nas cenas correspondentes ao Acto II, Martha e George levam os convidados de carro até um bar para dançar.

As influências do teatro *vaudeville*¹⁰ interligam-se com o cenário aparentemente realista da sala de estar, já o quarto do casal tem a função de “camarim” para Martha trocar de roupa durante a peça. Essa mudança de roupa parece natural e bastante comum em representações teatrais, no entanto, George confessa que “Martha is not changing for me. Martha hasn’t changed for me in years. If Martha is changing, it means we’ll be here for... days.” (Albee, 1962/2006: 50)

Uma vez que os espaços interiores são frequentemente reflexos de quem os habita, os duelos verbais e a tensão entre o casal transparecem nas palavras de George, já que “furniture, floor... doesn’t make any difference around this place.” (Albee, 1962/2006: 21)

Ainda que possamos afirmar que para além dos conflitos existe união e cumplicidade entre Martha e George, o seu invernadouro reflecte a falta de estabilidade afectiva, já que o espaço interior onde as personagens se movimentam, afasta-se em larga medida do conceito de casa enquanto “home”. Será a inexistência de filhos sinónimo de falta de condições para apontar que este espaço não é um “lar”?

No contexto da década de 60, como vimos no capítulo anterior, a existência de filhos conferia segurança para a continuidade de um casamento, pois se a mulher cumprisse a função primordial de procriar significaria a estabilidade emocional entre ambos os membros do casal. Assim, a construção do filho que nunca tiveram é a tentativa de dar a este espaço interior o nome de “home”.

No final da peça, a desconstrução da mentira possibilita não só a união entre o casal, mas sobretudo do casal com o espaço interior.

No mesmo espaço em que Martha e George teimam em ver apenas as sombras por trás do muro das suas mentiras e jogos são obrigados a subir em direcção à luz, isto é, à verdade das suas vidas sem ilusão.

Uma vez mais, prova-se que a escalada para admitir que as sombras (o filho ficcionado) são apenas distorções da realidade que se constrói de modo a impedir que a verdade chegue até nós tal como é. Assim, os construtores de identidades criam filtros

¹⁰ A exuberância visual e a combinação de diferentes formas artísticas, como a música, a dança e a representação teatral, entre outras, possibilitam que as influências *vaudeville* sejam facilmente identificadas. No entanto, Albee demonstra uma combinação de influências *vaudeville* com o realismo e naturalismo patente, por exemplo, nos seus cenários bastante banais e simples, sem qualquer simbolismo. Não nos podemos, no entanto, esquecer de elementos do teatro do absurdo, como uma pistola que se transforma em guarda-chuva e que causa o pânico entre as personagens femininas, nomeadamente em Honey.

através dos símbolos e códigos que produzem dentro dos seus internadouros, pois aí nada os impede de criarem as suas próprias diversões para subsistir na escuridão das sombras.

Os internadouros podem servir como refúgios mas, simultaneamente, como espaços de construção de ilusões e de identidades ficcionadas como a de um filho que garanta a estabilidade até então nunca alcançada.

Esta sala de estar torna-se espaço para um “boxing match” (Albee, 1962/2006: 59) onde se descobre que estes combates não são nada mais que uma forma de entendimento entre ambos os protagonistas. No entanto, resta sublinhar que a consciência da possibilidade da desconstrução das sombras provocadas pela solidão, é igualmente uma forma de pacto entre as personagens.

No seu internadouro, Martha e George comunicam através dos seus combates verbais, da humilhação do outro e da criação de ilusões que impeçam um confronto directo com a solidão. Ainda que esta forma de comunicação seja a mais preponderante durante toda a peça, não esqueçamos que na sala de estar a solidão torna-se agente da união entre o casal.

2.3.O centro comercial ou a caverna de Platão?

A partida de Cipriano Algor com a família para a sua nova morada no Centro levanta algumas questões relativas ao processo construtivo de identidades. Por que motivos Cipriano se sente aprisionado no Centro e incapaz de continuar a produzir as suas figuras de barro? Será apenas pela falta de um espaço adequado à sua actividade, com os recursos de trabalho e materiais necessários?

Cipriano mostra-nos uma das perspectivas possíveis sobre este espaço dando-nos

a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte é maior do que o todo, provavelmente será porque é mais alto do que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros. (Saramago, 2000: 259)

A sensação de altitude que o oleiro pretende transmitir serve não só para estabelecer a diferença de um edifício gigantesco como este e as casas humildes da Cintura Agrícola. Por outro lado, revela o medo da vida desconhecida no espaço em que não são admitidos os objectos da antiga casa nem mesmo animais de estimação. A despedida de Achado não é apenas a passagem do cão para uma nova dona, mas possivelmente a entrega de um companheiro que representa a sua vida até então, a veracidade dos sentimentos e dos instintos e sobretudo a ligação com o passado onde se revê.

Por outro lado, Marta e Marçal encaram o Centro como sendo este “quem nos alimentou, até hoje comprando o produto do nosso trabalho, continuará a alimentar-nos quando lá morarmos e não tivermos nada para lhe vender.” (Saramago, 2000: 34)

Se para Cipriano este é um espaço que provoca insegurança, desconforto e medo, para Marta e Marçal é a possibilidade para melhores condições de vida a nível económico.

O autor revela a sua opinião acerca dos novos espaços de comércio que surgiram na sociedade industrializada e consumista, já que para Saramago o centro comercial, como aquele que é descrito em *A Caverna* trata-se de

um lugar que, pela sua configuração e parafrenália de sons, luzes e imagens sucessivas, tem algo a ver com o que disse, esse lugar é o centro comercial. Penso que o centro comercial é a nova catedral, a catedral do tempo moderno, onde as pessoas vão aprender normas de vida. (Belo, 2000: 19)

O centro comercial oferece uma panóplia de divertimentos, bens e serviços no mesmo espaço, facilitando o acesso aos mesmos a quem aí se desloca. O sentimento de facilidade leva a que a maioria dos habitantes dos grandes centros urbanos, (e não só dos centros urbanos, como demonstra Saramago) considere este espaço como fundamental nas suas vidas durante os seus tempos livres. Assim, na mesma entrevista, à revista *Visão*, Saramago afirma ainda que

a formação da mentalidade das pessoas faz-se, em boa parte, dentro do centro comercial. E isto não se passa apenas nos grandes centros urbanos. É um fenómeno universal e em expansão, que se prolonga até às áreas da província. [...] E mesmo que não vá comprar, vai ver... [...] Pode ser que alguém me

demonstre que não é assim e me tente convencer que, no fundo, um centro comercial é a mesma coisa que uma rua com lojas, entramos numa porta ou noutra e compramos aquilo que nos interessa. O centro comercial é, pelo contrário, uma máquina de vender. E a mercearia do senhor António não é uma máquina de vender, é um lugar onde se vai comprar. (Belo, 2000: 19)

Nesta perspectiva, o Centro parece conceder a liberdade necessária para uma vida melhor em relação às condições precárias que se vivem na Cintura Agrícola, onde a sobrevivência depende da venda de produtos em barro que se tornam cada vez mais prescindíveis face aos produtos de plástico, fruto das exigências dos compradores e do avanço da industrialização.

A falta de liberdade é precisamente o que Cipriano reclama no seu novo espaço. O Centro torna-se uma autêntica caverna, onde o oleiro afirma não querer “ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra a olhar para uma parede.” (Saramago, 2000: 337)

João Manuel Ramos Sousa questiona na sua tese “A Libertação do Homem de A Caverna, de Saramago”, “se ele [o oleiro] abandonou, embora a muito custo, o forno, a olaria e a casa da aldeia, uma vez que, de certo modo, representam o cárcere, a prisão, a falta de liberdade, então é natural que faça o mesmo em relação ao Centro.” (Sousa, 2002: 14)

A identificação tanto do Centro como da casa da aldeia como espaço de prisão, merece que façamos uma distinção entre ambos os espaços, pois a despedida de Achado e da casa da aldeia, bem como a negação constante ao longo da obra em sair da sua casa parecem-nos motivos para não considerarmos este espaço como uma prisão.

Por que será então que Cipriano não volta com Isaura e Achado para a sua casa no final? A liberdade que o oleiro demonstra conduz à busca de um novo caminho fora da sua casa na aldeia (que fica guardada pelos bonecos de barro) e do Centro. A direcção desse caminho é deixada em aberto por Saramago, como em várias das suas obras tal como afirma Eduardo Lourenço,

o fim da sua ficção, o fim de toda a ficção é voar, elevar-se sobrevoando, não céus inexistentes nem realidades mágicas, mas descolar da sua própria realidade humana, pesada, obscura, opaca para ver melhor ou doutra maneira a luz que ela oculta, a claridade original de cada ser humano ofuscada pelo peso do mundo que pode ser apenas o da nossa própria treva. (Baptista-Bastos, 1996: 82)

Embora não seja a casa da aldeia o destino escolhido para o oleiro no final da obra, é para lá que sente necessidade de voltar aquando da sua saída do Centro, quanto mais não seja para deixar esse espaço guardado pelas figuras em quem confia para guardar o seu invernadouro. Daí que não possamos comparar estes dois espaços, a nosso ver tão distintos na relação do oleiro com os mesmos.

Mas se olharmos para o Centro enquanto algo que cativa a mente e atrai a atenção de quem olha para ele como a porta para a concretização de todas as oportunidades até então desejadas, acaba por funcionar como uma prisão, pois de início pode, de facto, revelar-se um local fascinante aos sentidos, com tudo o que o ser humano pode necessitar ao seu alcance. No entanto, posteriormente, as possibilidades de distração e realização pessoal esgotam-se, tal como em qualquer outro espaço que é novidade para quem o habita. Mais do que a desilusão e o vazio, no final, persiste o sentimento de clausura¹¹ e o ser humano torna-se um autêntico cativo entre as sombras de uma caverna.

Assim, a falta de liberdade no novo espaço e a visão da caverna existente no Centro conduzem o oleiro a optar por partir¹².

¹¹ Michel Foucault reflecte sobre o tema da “clausura” na conferência com o título “Verdade e Subjectividade”, apresentada em Berkeley, Califórnia a 20 e 21 de Outubro de 1980, resumindo que este sentimento é, no fundo, “a arte de governar pessoas na nossa sociedade.” (Foucault, 1993: 207) No caso do sentimento de desconforto e clausura que Cipriano, e mais tarde também Marta e Marçal revelam dever-se-à ao facto de o Centro colocar à disposição dos que aí vivem ou dos que simplesmente aí se deslocam para adquirir algum bem ou serviço, acaba por coarctar a liberdade de escolha dos clientes e habitantes. Dando-lhes um apartamento com características e regras estabelecidas *à priori*, os habitantes, tal como Marta e Marçal, que inicialmente se deixam deslumbrar com todas as comodidades no novo espaço, só com o passar do tempo, tendo de adaptar esse espaço às suas necessidades tomarão consciência que esta também é uma forma de clausura e de “governar as pessoas”, tal como defende Foucault, uma vez que estas não possuem total liberdade de escolha, para adaptar ou modificar o espaço que lhes é apresentado. Já no caso do Centro, também a imposição de novos produtos no mercado, limita a comercialização de produtos artesanais, o que contribui para a inadaptação de Cipriano a um meio onde se sente enclausurado e onde, simultaneamente, também os seus produtos são rejeitados. Em última análise, a liberdade de vida e a liberdade criativa concernente ao seu trabalho enquanto oleiro e criador de peças únicas de barro, se vêem assim coartadas e totalmente enclausuradas.

¹² A inadaptação do oleiro ao novo espaço no Centro e a consciência de não pertencer a esse lugar, reflectem o “efeito espelho” analisado por Michel Foucault, sendo que “o espelho, afinal, é uma utopia, porque é um lugar sem lugar. No espelho, vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, estou aí onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me aí onde estou ausente: utopia do espelho. [...] o espelho existe realmente e onde tem uma espécie de efeito de retorno sobre o lugar que ocupo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou, porque me vejo ali.” (Foucault, 2005: 246)

A descida à caverna do Centro surge, possivelmente, como a forma que o autor encontrou para pôr diante dos olhos do protagonista o seu futuro no Centro, sem a liberdade que necessita.

As constantes idas ao Centro para entregar mercadoria e buscar ou levar o genro ao seu posto de trabalho mostram-se demasiado curtas, pois mesmo por breves momentos no Centro, o oleiro pode sentir uma ligação, ainda que imaterial, a este espaço de cativo que condiciona a sua liberdade.

Platão demonstra a dificuldade que os prisioneiros sentiriam ao sair do mundo das sombras ao qual sempre estiveram até então habituados¹³, isto é, à sua verdade sobre o mundo. Sentindo-se como um dos prisioneiros aí descritos, Cipriano opta pelo livre arbítrio, ou seja, pela escolha da liberdade fora de uma prisão como esta.

As sombras revelam-se esclarecedoras do local onde pertence e do caminho a seguir até lá. A penosa subida até à claridade é imperativa para o desfecho de todo o processo de descoberta interior, pois é então que o oleiro olha para a verdadeira porta para as novas oportunidades que procura.

Resta-nos questionar em que se tornarão todos os que insistem em permanecer junto das sombras existentes na caverna?

Durante a subida até à claridade, Cipriano Algor escolhe a liberdade fora de uma prisão como o Centro, ao passo que todos os que persistem em ficar não passarão de prisioneiros no mundo de sombras e onde a única escolha possível é a de conviver com as regras impostas neste espaço. Regras essas que não deverão ser questionadas ou alteradas, como por exemplo na proibição dos animais domésticos no Centro.

A infinita panóplia de distrações existentes no Centro dá aos seus moradores a ilusão de não necessitarem de nada que venha do exterior e daí, também eles vivem alienados de tudo o que os rodeia, como analisaremos mais detalhadamente no próximo ponto.

A falsa sensação de estarmos dentro do “mundo maravilhoso” onde nada falta é corroborada pelo facto de ser dispensável qualquer objecto vindo do exterior, pois o que não existir dentro do Centro, não existirá em mais lado algum.

A localização do Centro na Cintura Industrial marca a barreira entre esta Cintura e a Cintura Agrícola, pois torna-se imagem da industrialização, que ameaça a

¹³ Platão, *A República* (516a), 10ª ed., trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2007, p. 317.

continuidade do trabalho artesanal, como as figuras de barro produzidas por Cipriano Algor.

Tudo o que vai sendo construído ao redor do Centro deve forçosamente contribuir para o aspecto de uma cidade moderna, por oposição às aldeias da Cintura Agrícola. Assim, o futuro da cidade contrasta com a extinção das actividades manuais realizadas sobretudo em espaços rurais, sendo disso exemplo a produção de figuras artesanais em barro na aldeia de Cipriano.

Em suma, o Centro é espaço de prisioneiros que habitam entre as sombras das possibilidades que se tornam rapidamente goradas. A ilusão da felicidade que as distrações e as comodidades que um espaço pode oferecer é intrinsecamente efémera e, por esse facto, o Centro, mesmo com a vastidão de ofertas fascinantes aos olhos dos seus moradores, não passa de mais uma caverna, como a de Platão, habitada por prisioneiros e não por homens livres como Cipriano Algor.

2.4.A alienação e o confronto com o espaço exterior

Se atentarmos na descrição dos espaços interiores, estes servem como uma espécie de “arca” para os protagonistas de ambas as obras. Assim, como afirma o filósofo alemão Peter Sloterdijk no tomo II da sua trilogia *Esferas*,

el concepto de arca – del latín *arca*, caja: compárese con *arcanus*, oculto, secreto –manifiesta la idea de espacio esferológicamente más radical que los seres humanos fueron capaces de concebir en el umbral de la gran cultura, a saber: que el mundo interior artificial, impermeabilizado, puede llegar a convertirse para sus habitantes, bajo determinadas circunstancias, en el único medio ambiente posible. [...] El arca es la casa autónoma, absoluta, libré de contexto, el edificio sin vencidad; en ella se encarna ejemplarmente la negación del mundo-entorno por una configuración artificial. (Sloterdijk, 2004: 219)

A arca ou invernadouro que o filósofo menciona nesta citação podem ser tomados como equivalentes dos espaços protegidos nos quais as personagens escolhem refugiar-se do espaço exterior.

O conceito de clausura¹⁴ associado a espaços interiores onde as personagens habitam, é, nestes casos, ligado à escolha de manter essa mesma protecção do exterior e do confronto com a verdade que deverá permanecer afastada dos seus internadouros. A saída para o exterior implica o confronto com a verdade da qual as personagens tentam alienar-se para subsistirem na ilusão criada nos seus espaços protegidos. Não confundamos, no entanto, estes espaços interiores como prisões, pois não encontramos prisioneiros nestes internadouros, mas sim personagens que se libertam através das ilusões que constroem para dar significado aos vazios resultantes da desadequação com a realidade exterior.

Cipriano aliena-se da realidade que o rodeia, onde a industrialização caminha rapidamente na direcção da extinção de profissões ligadas ao artesanato, como a de oleiro, entre outras. Apesar das suas idas ao Centro de dez em dez dias para ir buscar ou levar o genro ao seu emprego, essas saídas para a Cintura Industrial não são demoradas e servem apenas por necessidades específicas, como também devemos salientar as rápidas idas à cidade para comprar material para o seu trabalho na olaria.

A necessidade de acompanhar a filha e o genro e a consciência da extinção da sua actividade profissional enquanto oleiro obrigam Cipriano a mudar-se temporariamente para fora do internadouro na sua casa da aldeia e da olaria, local de produção e criação das suas figuras de barro. A falta de vontade pouco importa na deslocação para fora da sua “arca”, pois estas condicionantes levam o oleiro a deslocar-se, ainda que temporariamente, para um espaço que não sente como sua casa.

Nos dias antecedentes à mudança para a casa do Centro vemos um homem transformado na sombra do oleiro que conhecemos no início da obra, tal como nos dá a conhecer Marçal, pois

não é necessária uma excepcional agudeza de visão para perceber que o teu pai está a ver-se a si mesmo como se vivesse numa ilha que se vai tornando mais pequena em cada dia que passa, um pedaço, outro pedaço, repara que acaba de ir levar os bonecos ao Centro, depois voltará a casa para acender o forno, mas estas coisas anda a fazê-las como se duvidasse da razão de ser que tiveram alguma

¹⁴ Neste caso, o conceito de clausura deverá ser entendido como uma forma intencional de refúgio no espaço escolhido para internar. Por um lado, o Centro apresenta-se com um espaço de clausura, no sentido de prisão para todos aqueles que aí residem, já que restringe a liberdade de escolha de uma casa adequadas às necessidades pessoais e profissionais de cada indivíduo. Por outro lado, os internadouros, que pretendem ser espaços de isolamento deliberado, uma vez que existe previamente a escolha por parte de quem interna desse mesmo espaço, pelas características que procura e pelas suas necessidades.

vez, como se desejasse que lhe apareça um obstáculo impossível de transpor para poder dizer enfim acabou-se. (Saramago, 2000: 267)

Este é o prenúncio da perda da liberdade associada à mudança para um espaço estranho ao de criação. Aí, não encontra sentido para a sua existência nem continuidade da luta, ainda que inglória, para se manter activo profissionalmente e ver as figuras de barro tomarem o caminho da extinção e do esquecimento nas casas modernas dos habitantes da cidade. Com a resistência à mudança para um espaço estranho teima assim em preservar as marcas de singularidade e unicidade inerentes a peças artesanais, uma vez que estas são sempre diferentes umas das outras, ainda que construídas a partir do mesmo molde.

Por outro lado, o casal Martha e George também decide refugiar-se da realidade exterior, criando um filho como sinónimo de estabilidade emocional e de um casamento perfeito sem motivos para problemas conjugais.

Na sociedade norte-americana dos anos 60, onde o papel das mulheres é essencialmente de procriar e contribuir para o equilíbrio do casal com um filho, como já analisámos no capítulo I, torna-se claro que Martha não se encaixa neste modelo feminino. Daí que em casa, na sua “arca” impermeabilizada das intervenções do exterior e da exigência de procriar que aos cinquenta e dois anos vê totalmente negada pela sua idade, condição física e hábitos de consumo de álcool.

E no caso de Honey? Haverá ainda no horizonte do casal a existência de um filho? Não sabendo o que terá sido o destino de Nick e Honey vemos que também eles decidem construir a ilusão de um aborto como justificação para a gravidez histórica de Honey e a falta de determinação do casal para tentar uma gravidez efectiva.

Será este jovem casal um espelho do casamento dos protagonistas? Por um lado, sabemos os motivos para a falta de um filho de Nick e Honey, já no caso dos protagonistas esses motivos permanecem desconhecidos até ao final, onde existe apenas a vaga explicação “We couldn’t.” (Albee, 1962/2006: 252)

Esta ilusão de um filho imaginado e a tentativa de evitar o confronto doloroso com a verdade e a consequente desconstrução da ilusão leva o casal a refugiar-se no espaço interior em que habitam, tal como nos mostra Matthew Roudané,

George and Martha clearly do not always agree with each other within the alienated environment they inhabit, but they make important contact with the self and the other through the fictions which they deploy with such evident relish during this long evening. (Roudané, 2005: 57)

Os protagonistas demonstram, ao longo da noite, consciência da solidão que pode resultar do confronto com a verdade, bem como, a desconstrução da ilusão do filho ficcionado, através da expansão dos pensamentos mais íntimos sobre o espaço interior onde habitam. Esse espaço funciona para eles como “the refuge we take when the *unreality*¹⁵ of the world weights too heavy on our tiny heads.” (Albee, 1962/2006: 198)

Salientamos a utilização do substantivo “unreality” que corresponde ao mundo das sombras e à ilusão criada pelo casal no abrigo do seu invernadouro. Aí, refugiam-se da verdade, criando os seus jogos ilusórios e comunicam na forma que melhor sabem, afim de estimular a capacidade criativa de ambos.

A realidade exterior ao mundo académico e as imposições das regras pela figura modelar (ao menos na óptica de Martha) do pai da protagonista, conferem à casa de ambos as condições para que lhe possamos chamar de invernadouro. Em sua casa, os protagonistas continuam a festa dada na universidade, podendo servir-se dos convidados como espectadores das suas performances e duelos verbais.

A vida na universidade sob o olhar do pai de Martha reduz George à condição de mais um professor universitário no espaço onde não consegue ditar qualquer regra ou mostrar qualquer autoridade, ainda que seja genro do director da universidade.

É no espaço interior que George dita as regras e constrói, juntamente com Martha (embora o papel de George enquanto construtor dos jogos e das suas regras seja bem mais decisivo que o da sua esposa), conseguindo, assim, ter algum poder mesmo que ilusório e reduzido ao espaço interior da sua casa e aos convidados que aí se deslocam.

Na ilusão de poder sobre o destino dos seus convidados durante a noite, George refugia-se no seu invernadouro como forma de alienação da realidade académica, onde quem exerce todo e qualquer tipo de poder é o pai de Martha. No caso da protagonista, o espaço interior serve para construir e moldar a ilusão de que o papel materno é real e não permitir que essa ilusão seja (como é) no final desconstruída.

¹⁵ Itálicos nossos.

Cipriano Algor utiliza a olaria como palco das suas construções em barro, que produzem a ilusão da capacidade de continuar a ser o construtor de identidades associado com a sua profissão. No trabalho artesanal, embora os moldes das figuras em barro possam ser sempre os mesmos (ainda que existam seis diferentes), parece estarmos perante figuras todas elas únicas e exemplarmente concebidas, a partir das mãos de um oleiro. Este trata-as como autênticos guardas em quem deposita a sua confiança para proteger e vigiar a sua antiga morada, enquanto parte com a nova família para outro destino.

Por outro lado, Martha e George recorrem a sala de estar em particular e à sua casa em geral, como espaço privilegiado para os seus duelos e jogos constantes com os convidados. Tentam, assim, extrair a verdade, que também Nick e Honey insistem que permaneça secretamente apenas entre ambos.

Por outras palavras, os convidados funcionam como espectadores que os protagonistas recebem no seu internadouro servem como cobaias para observarem um confronto entre a realidade e a desconstrução de uma ilusão. Os protagonistas pretendem observar primeiramente, o que acontece aos convidados quando são confrontados com a realidade exterior, para posteriormente, também eles serem sujeitos ao confronto com a inevitabilidade da solidão a dois.

Em suma, os internadouros são sinónimo da possibilidade de fuga à realidade e, por conseguinte, da alienação de quem os habita para permanecer na segura e confortável ilusão das realidades (ou “unrealities”) construídas e condenadas ao confronto com a verdade. De igual modo, estas arcas fecham também a possibilidade de viver em total consciência relativamente à verdade, pois as ilusões servem, essas sim, como autênticas prisões para os seus construtores, já que estes confundem facilmente a verdade com o conforto de uma vida na ilusão.

Capítulo III: O lugar dos nomes no processo de construção identitária

Tendo como ponto de partida o título da obra de Saramago em análise sobre a importância do acto de nomear, que nos remete para a intertextualidade com a alegoria da caverna de Platão, é oportuno referirmos a origem de *A Caverna*.

Em *Cadernos de Lanzarote – Diário V*, Saramago relata uma visita à capital, quando

à entrada de Lisboa, quando passávamos debaixo do primeiro viaduto, interrompi o que ela estava a dizer-me: «Espera, acabei de ter uma ideia.» À nossa frente, sobre o lado direito, um enorme painel publicitário anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo. «Uma ideia de quê?», perguntou Maria José. «Aquilo», respondi, «talvez esteja ali um livro.» «O anúncio?» «Não propriamente o anúncio.» «Então?» «Não te posso dizer mais, foi como um relâmpago que me tivesse atravessado.» «Como em outras vezes...» «Talvez, quem sabe...» Os caminhos pareciam multiplicar-se dentro da minha cabeça. «Podia chamar-se *O Centro...*» murmurei. (Saramago, 1998: 155-156)

Ainda na mesma obra, o autor narra uma outra visita importante para a criação de *A Caverna*,

à *Casa do Pontal*, um fabuloso museu de arte popular brasileira, a quarenta minutos do Rio em automóvel, milhares de peças de artesanato autêntico recolhidas por um amador francês (amador, de amar...) que, durante anos e anos, cruzou o Brasil de lés a lés, salvando de irremediável perda, em muitos casos, peças talvez únicas. Foi neste museu, contemplando umas figuras de barro¹⁶, ouvindo Luiz Schwarcz, a poucos passos de distância, que dizia: «Estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago» (representavam dois camponeses de pé, conversando, como se tivessem acabado de encontrar-se no meio do caminho)¹⁷, *foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que andava a faltar-me para que a ideia de A Caverna venha (talvez) a tornar-se em livro.*¹⁸ (Saramago, 1998: 204)

¹⁶ Ver Anexo 1 p. 71.

¹⁷ Ver Anexo 2 p. 72.

¹⁸ Itálicos nossos.

Embora o título final da obra não tenha sido *O Centro*, como José Saramago indicara em 1998, é nesse espaço que a acção se centra, a par da olaria que serve de contraponto à modernização do comércio artesanal e à sua consequente extinção.

Daí, que a visita ao Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, tenha assumido esta relevância na construção do romance, pois todo o ambiente envolvente ao museu reflecte a importância da arte popular de cerâmica, não só na cultura (neste caso particular) brasileira, mas simultaneamente, serve para questionar em que lugar terá ficado o artesanato na caminhada em direcção à modernidade e ao consumismo das grandes superfícies comerciais.

A imagem que Saramago refere, intitulada “Bom Dia”¹⁹, de autoria de Zé Caboclo²⁰, mostra o mundo rural através dos dois camponeses aí retratados. Devemos ainda assinalar a referência a “um velho de cachimbo” (Saramago, 2000: 75), como uma das hipóteses para os seis bonecos finais produzidos na olaria de Cipriano Algor.

Para analisarmos a construção de identidades, não importa apenas reflectir sobre os motivos que conduzem os criadores ou legisladores de nomes, segundo a terminologia platónica, mas sobretudo é necessário observarmos o lugar dos nomes enquanto definidores dessas mesmas identidades.

Recorremos a *Crátilo* como uma obra fundamental para suporte teórico deste capítulo, já que levanta a problemática da escolha dos nomes e do método de nomeação para o conhecimento das coisas às quais são atribuídos nomes.

Assim, é necessário que comecemos esta análise por definir, segundo Platão, o nome enquanto “instrumento de ensino e de distinção da entidade.” (Platão, 2001: 49) Para além da função de ensinar sobre as entidades que nomeiam, os nomes servem também para “manifestar como é cada um dos seres.” (Platão, 2001: 100)

¹⁹ Ver Anexo 2 p. 72.

²⁰ José António da Silva (1921-1973), ficou conhecido pela alcunha Zé Caboclo e produziu peças de cerâmica que retratam profissões, santos católicos e episódios do quotidiano sertanejo, de onde é oriundo. Trabalhava com o cunhado Manuel Eudócio, no entanto é como discípulo do ceramista mundialmente conhecido, Mestre Vitalino (1909-1963), que ganhou maior projecção na arte popular brasileira. Zé Caboclo tem peças em importantes museus de arte brasileira, como por exemplo: no Museu do Barro, também conhecido por Espaço Zé Caboclo, em Caruaru, Museu do Homem do Nordeste, no Recife, Museu Casa do Pontal, Museu do Folclore Edison Carneiro e Museu Chácara do Céu (Fundação Raymundo Castro Maya), os três no Rio de Janeiro.

Se o nome tem as funções de distinguir a entidade e de manifestar como esta é, então, de certa forma, o nome procura imitar aquilo que nomeia. Daí que seja referida em Crátilo a natureza imitativa dos nomes, que deverão estabelecer uma ponte entre o que o falante pensa ao pronunciar o nome de determinada coisa e, simultaneamente, a imagem mental que produz dessa mesma coisa.

Assim, esta associação mental automática que os falantes estabelecem nas suas mentes quando pronunciam certo nome, serve como uma representação mental do objecto nomeado. Tal acontece quando Cipriano Algor escolhe, juntamente com a sua filha Marta, seis figuras representativas de determinadas actividades profissionais ou nacionalidades associamos mental e automaticamente tal nome com a descrição que fazemos no nosso intelecto de como serão essas figuras.

A intenção do oleiro em escolher seis figuras, cujas características não sofreram alterações significativas ao longo dos tempos, serve também para que quando o leitor faça essa associação automática na sua mente, esta corresponda ao que é descrito na obra.

Deste modo, a natureza imitativa dos nomes, que se tentam colar ao que nomeiam, serve para eliminar ambiguidades nas descrições de determinadas identidades e que estas sejam um retrato aproximado do que representam.

No diálogo entre Crátilo e Sócrates, o primeiro defende que “os nomes que foram bem atribuídos reflectem aquelas coisas às quais foram atribuídos como nomes, e são imagens das coisas” (Platão, 2001: 123), ao passo que o segundo defende que para que se conheça determinada coisa verdadeiramente é necessário que se conheça a coisa em si e não apenas (ou sobretudo) o nome que lhe fora atribuído.

Esta problemática surge associada ao factor de mutabilidade das coisas, o que levanta a questão de que também os nomes deverão ser reflexo dessa transformação. Se, por um lado, determinada identidade muda com o passar do tempo e com ela também a associação mental que os falantes fazem no seu intelecto, por seu turno, os nomes deverão acompanhar igualmente essas transformações.

Surgem, assim, questões importantes para esta reflexão: de que forma os nomes imitam as coisas? Quando descobrimos os nomes, descobrimos automaticamente as coisas? Qual o poder dos nomes para representarem as coisas, se estas estão em constante mutação?

Quanto à última questão, vemos que o oleiro escolhe figuras cuja representação é, de certa forma, transversal no tempo. Embora nos dias que correm já não vejamos bobos, a sua figura deu origem posteriormente à do palhaço, também ele escolhido para os seis bonecos de Cipriano Algor. Desta forma, o oleiro procura dar às seis figuras certas características que têm como principais objectivos: garantir a individualidade das mesmas e a associação mental automática dos compradores com as representações que o oleiro procura estabelecer com a realidade.

Durante o processo construtivo da identidades, o oleiro actua como legislador de nomes, já que a atribuição de certo nome é em si uma forma de conferir individualidade ao que é produzido. Por outras palavras, ao nomear uma figura de barro associa-a à representação da realidade. Esta mesma figura, que poderia ser igual a tantas outras, deixa de o ser a partir do momento em que alguém lhe chama, por exemplo, “enfermeira” ou “mandarim”. Nesse exacto momento, deixa de ser uma das trezentas peças de barro igual a todas as restantes para passar a ser única e singular.

Por outro lado, quando analisamos as descrições do filho ficcionado de Martha e George, bem como as expressões que o casal utiliza para se referir ao suposto filho é interessante sublinharmos a falta de coerência entre estas expressões.

Se, por um lado, tal como defende Philip C. Kolin no seu ensaio “Albee’s early one-act plays”, os nomes servem para humanizar e também para dar forma a essa mesma identidade. E embora na sua descrição sobre a utilização do pronome pessoal “it” se refira à peça *The American Dream* (1960) e não a *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, podemos igualmente recorrer a esta citação para a peça em análise, já que “[by] referring to him as an “it” allows them to justify mutilation” (Kolin, 2005: 30)

Já em 1960 Albee debatia a temática da utilização de “it” em vez de “him”, conferindo ambiguidade relativamente à veracidade da existência de determinada personagem, tal como viria a suceder dois anos mais tarde em *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*.

Durante uma das discussões sobre o filho, Martha refere-se a este como “it”, o que George tenta rapidamente corrigir a esposa,

him up... not it. You brought him up. Well, more or less. When’s the little bugger going to appear, hunh? I mean isn’t tomorrow meant to be his birthday,

or something? (...) Martha does not want to talk about it... him. Martha is sorry she brought it up... him. (Albee, 1962/2006: 76-77)

Embora no final George conduza à desconstrução da ilusão da existência do filho ficcionado pode parecer, em primeira análise, que esteja, neste caso, a tentar corrigir a forma descuidada de Martha se referir ao filho, podendo colocar em causa a ilusão criada pelo casal.

Atentando na relação do casal e, em particular, nas tentativas sucessivas de continuar os jogos e ilusões criadas, sem deixar os convidados tomarem conhecimento de que tudo não passa de construções ficcionadas pelo casal anfitrião, vemos assim que esta confusão entre “it” ou “him” pode ter diferentes propósitos.

Por um lado, à medida que a noite vai avançando, o leitor/espectador começa a assumir uma postura de desconfiança face a tudo o que é dito pelos protagonistas, pois a incerteza de se tratar de invenções criadas por estes ou de ser a verdade (que nunca chegamos a saber qual é) pode conduzir a uma leitura em que estes equívocos poderão ser propositados por parte de Martha, de modo a confundir os convidados e, inclusive, George.

Por outro lado, George pode talvez adoptar uma postura de desvalorização do engano de Martha, de forma a confrontá-la com a ilusão criada e a inevitabilidade desta ilusão chegar ao fim, desconstruindo a mentira, para passar a viver apenas e somente na realidade dura da solidão e do fracasso em criar uma família harmoniosa, através da presença de um filho.

Analisando as expressões utilizadas pelo casal quando se referem ao filho é interessante atentar sobre a mudança de registo. Em certas situações, tratam-se de expressões afectuosas, como: “the apple of our eye” (Albee, 1962/2006: 91), “Martha’s and my little joy” (p. 226), “beautiful, beautiful boy” (p. 234) e “beautiful, wise, perfect” (p. 236).

É importante determo-nos sobre a utilização recorrente da noção de perfeição relativamente ao filho nos discursos de Martha. De certo modo, a criação da ilusão de uma família, segundo os padrões sociais dos anos 60 nos Estados Unidos da América, denota na protagonista um sentimento de preenchimento do vazio, que permanece em aberto, pelo facto do casal não ter tido filhos.

Esta será, possivelmente, a perfeição da criação construída pelo casal, como acto de nascimento de algo que pertence secretamente a ambos, e que apenas o casal entende e partilha. Ainda que esta identidade ilusória se desvaneça, quer em aspectos contraditórios no discurso do casal com os convidados, quer em episódios mais remotos que estes narram, sem a convicção e certeza necessárias a que a mentira não se perca, como inevitavelmente acaba por suceder.

Estas expressões deixam transparecer afectuosidade por parte de personagens capazes de duelos verbais e acusações ao longo da noite, bem como de mentiras e jogos em que se envolvem, não só a si mesmos, mas também aos convidados que recebem em sua casa. Essa afectuosidade que nunca terá sido transmitida e demonstrada para com um filho é utilizada aquando da referência do filho ficcionado, como se transferissem para esta ilusão toda a emotividade que não conseguiram, efectivamente, transmitir a um filho biológico.

Por outro lado, George utiliza expressões ambíguas, cuja conotação é duvidosa e provoca desconfiança por parte do leitor/espectador, como por exemplo: “little bugger” (Albee, 1962/2006: 91), “sprout” (p. 91), “bouncy boy” (p. 227) e “poor bastard” (p. 228).

O uso de expressões como as que ilustrámos anteriormente, talvez se deva ao facto de ser George quem desencadeia a desconstrução da ilusão do filho ficcionado, e pretender que Martha se desencante com esta criação tomando consciência de que a ilusão está condenada ao confronto com a verdade.

Para além destas expressões sobre o filho imaginado, também existe a atribuição de um nome, Jim, que é por vezes inserido na expressão: “Sunny Jim.”²¹ (Albee, 1962/2006: 243)

Em primeira análise, esta definição pode parecer bastante afastada na ficção criada pelo casal. No entanto, encontramos outra expressão que nos remete novamente para o contexto tipicamente norte-americano, quando George recorre novamente à ironia para descrever o filho como “our own little *all-American* something-or-other”²² (Albee, 1962/2006: 207).

²¹ Segundo o *Supplement to the Oxford English Dictionary*, a expressão está associada à marca de cereais, *Force*, para cuja campanha promocional foi criada em 1902, uma personagem animada chamada “Sunny Jim”.

²² Itálicos nossos.

A oscilação entre expressões que reflectem emotividade e outras carregadas de ironia, ambiguidade e que, inclusive, podem mesmo parecer desprovidas de afecto, levam-nos a analisar o lugar do nome Jim no processo construtivo da identidade do filho imaginado.

Parece-nos que a atribuição do nome surge na altura em que é necessário, sobretudo a Martha (após a confusão inicial de “it” e “him”), conferir alguma credibilidade à sua construção.

Por um lado, é feita a descrição física do filho, chegando mesmo o casal a dar-nos indicação da idade precisa, já que no dia seguinte à acção o filho completaria vinte e um anos atingindo a sua maioridade. São também, inclusivamente, narrados episódios da suposta infância do filho e até descritos os objectos que este tem no seu quarto.

Assim, não será de estranhar que após todas estas descrições, de certo modo detalhadas, que vão aguçando a curiosidade dos convidados sobre a intimidade deste casal, que teima em desafiar-se durante toda a noite, bem como sobre a revelação da existência de um filho.

Para que a construção da identidade do filho se torne credível aos olhos do casal convidado, que não conhece a vida dos protagonistas, é necessário dar um nome a este filho, para dar mais do que uma forma, isto é, para humanizar esta identidade.

Por seu turno, também na obra de Saramago, o autor revela a preocupação quanto à temática dos nomes, quer dos protagonistas e personagens secundárias, quer das figuras de barro.

Na apresentação inicial do oleiro e do genro, os seus nomes são associados a um epíteto que mostra algo mais sobre os apelidos das personagens. Assim, vemos que “algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre, e que o gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga.” (Saramago, 2000: 11)

Para além dos epítetos, também Cipriano e Marçal são associados às suas profissões, pois o primeiro é referido como “o oleiro Cipriano Algor” (Saramago, 2000: 17) e o segundo como “o guarda interno Marçal Gacho” (p. 17).

Assim, não só os nomes têm a função de nomear, mas é interessante observarmos que Saramago recorre frequentemente a aspectos relacionados com as profissões das personagens para ajudar na sua caracterização e descrição iniciais.

Por sua vez, o cão Achado é um exemplo da preocupação com a temática dos nomes, tal como estes são fundamentais para conhecermos algo ou alguém. Se anteriormente a família Algor já havia tido um cão, o seu nome não pode passar para o novo animal doméstico, pois uma vez que o nome confere individualidade não é transmissível para outro animal, nem mesmo que essa passagem do nome possa simbolizar a perpetuação de certas lembranças. Constante, o cão que a família havia perdido, não deve, segundo o oleiro, ser agora o nome do novo animal, afirmando que

não lhe chamarei Constante, foi o nome de um cão que não voltará à sua dona e que não a encontraria se voltasse, talvez a este chame Perdido, o nome assenta-lhe bem, Há outro que ainda lhe assentaria melhor, Qual, Achado, Achado não é nome de cão, Nem Perdido o seria, Sim, parece-me uma ideia, estava perdido e foi achado, esse será o nome. (Saramago, 2000: 53)

No processo de escolha do nome é necessário ponderar e analisar o que se pretende nomear, uma vez que envolve a futura identificação com o nome por parte de quem é nomeado, tal como acontece com o cão Achado quando tendo

escutado finalmente o nome por que esperava, saiu da casota em corpo inteiro, nem cão grande nem cão pequeno, um animal novo, esbelto, de pêlo crespo, realmente cinzento, realmente a atirar para o preto, com a estreita mancha branca que lhe divide o peito e que parece uma gravata. Achado, repetiu o oleiro, (...) Achado, vem aqui (...) Então o oleiro agachou-se para nivelar os seus olhos pela altura dos olhos do animal e tornou a dizer, desta vez num tom instantâneo, intenso, como se fosse expressão de uma necessidade pessoal sua, Achado. (...) O cão deu o passo que faltava, Achado, Achado, disse Cipriano Algor, não sei que nome tinhas antes, a partir de agora o teu nome é Achado. (Saramago, 2000: 57-58)

Tal como defende Platão pela voz de Sócrates em *Crátilo*, “dar nomes não é para todos os homens, mas para aquele que é o dador dos nomes; e parece-me que este é o legislador dos nomes.” (Platão, 2001: 51)

Assim, embora Marta tenha um papel determinante na aceitação do cão Achado, ou até mesmo na produção das figuras de barro, é Cipriano quem melhor escolhe os nomes, já que sendo ele o demiurgo, é ao oleiro que podemos chamar legislador de nomes.

No processo de construção identitária das figuras de barro, apesar da proposta da criação de novos tipos de utensílios em barro ter sido de Marta, de forma a combater o marasmo em que viviam a nível criativo com a produção das mesmas peças, cujos compradores já não adquiriam, a escolha dos diferentes bonecos a desenvolver é um acto conjunto de pai e filha, ou por outras palavras, de oleiro e ajudante.

Assim, alternadamente Cipriano e Marta escolhem os seis bonecos a produzir em barro. Sendo a última escolha de Cipriano, já que um dos bonecos apontados por Marta não seria uma escolha viável para produzir. Vemos uma vez mais que é o oleiro que tem a palavra final no processo de escolha dos bonecos e das suas respectivas identidades, através da escolha dos seus nomes.

Se nem todos os Homens podem ser verdadeiros construtores de identidades, também do mesmo modo, nem todos podem ser legisladores de nomes, já que esta escolha envolve um sentimento de pertença e apropriação do que é nomeado, como vemos no processo de construção das figuras que

é de levar ao forno e cozer meia dúzia de estatuetas insignificantes para que reproduzam, cada uma delas, duzentas suas insignificantes cópias, há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes. (Saramago, 2000: 173)

Marta não toma para si a propriedade dos bonecos de barro, já que nas suas acções e na forma como ajuda despretensiosamente o pai na realização e produção dos mesmos, torna-se visível a sua abnegação, dando ao oleiro o papel de destaque como construtor e legislador de nomes.

Quanto a esta temática, é importante atentar sobre as figuras de barro escolhidas pelo oleiro Cipriano Algor e as características que lhes conferem individualidade.

No caso da enfermeira são as suas vestes brancas que servem para que se identifique com a profissão que pretende representar. No entanto, o oleiro identifica-a também com o auxílio que qualquer enfermeira presta a quem está doente ou acamado.

Também para o esquimó, a pintura imitando peles que carrega às costas dão-lhe a particularidade de alguém que vive em terras árticas, e para o oleiro o importante

nesta figura é que “tenha mesmo cara de esquimó, que para sê-lo é que veio ao mundo” (Saramago, 2000: 80).

O mandarim, por sua vez, torna-se bastante semelhante ao esquimó, e dessa forma fácil de produzir, já que é apenas em um único traço físico que se distinguem, isto é, nos olhos orientais do mandarim.

O palhaço que o oleiro escolhe modelar é pobre e, assim, para o distinguir do palhaço rico (que mostra, em números circenses, um discurso mais cuidado que o palhaço pobre, a quem corrige constantemente) é necessário que as roupas revelem um certo desmazelo na forma de se apresentar e na escolha das cores, que se sobrepõem de forma a provocar o riso do espectador.

Já o bobo surge como uma figura semelhante ao palhaço, relativamente aos acessórios e cores utilizadas na pintura dos bonecos, sendo que “a única diferença que se observa entre elas, de um ponto de vista social, é não ser costume do palhaço ir ao palácio do rei.” (Saramago, 2000: 81)

Por último, o assírio de barbas, tal como é chamado pelo oleiro, deve a sua individualidade às barbas que lhe são pintadas por Marta de forma a distinguir-se das restantes figuras masculinas.

É interessante atentarmos que são os nomes atribuídos que conduzem a um cuidado redobrado por parte do oleiro e da sua filha em encontrar aspectos que distingam as seis figuras de barro no vestuário e fisicamente.

Se virmos o caso do esquimó e do mandarim ou do palhaço e do bobo as semelhanças entre ambos são bastante visíveis e, inclusive, na mente de qualquer comprador estas poderão querer representar a mesma figura. No entanto, os nomes “bobo” e “palhaço” fazem com que na mente de qualquer falante se estabeleça imediatamente as devidas diferenças, sendo que o primeiro é um comediante que exerce a sua actividade profissional nas cortes reais e o segundo diverte qualquer espectador que o queira ver no circo ou em outros espectáculos de comédia, independentemente da sua condição económica ou social.

O mandarim e o esquimó representam duas culturas distintas e mesmo assim, como vemos pelas palavras do oleiro, estes poderiam tratar-se do mesmo boneco.

Todas as figuras produzidas são inicialmente iguais, já que ainda não possuem qualquer tipo de acessório, traço físico ou nome que as distinga. Todavia, o mandarim e

o esquimó são exemplo de como a atribuição de um nome e das devidas distinções físicas contribuem, em larga medida, para a construção das suas identidades, distintas uma da outra.

Também no caso da enfermeira, as suas vestes poderiam facilmente ser confundidas com um boneco de uma médica ou de alguém que trabalha em laboratórios, onde habitualmente também se usa roupa branca. Uma vez mais, é o seu nome que lhe dá essa individualidade levando a que qualquer falante associe na sua mente esta boneca à imagem mental de uma enfermeira e não de outra profissão.

As actividades profissionais das seis figuras de barro são também descritas na obra, já que

três deles, o bobo, o palhaço e a enfermeira, mais facilmente definíveis também pelas actividades que exercem, o que não sucede com o mandarim e com o assírio de barbas, que, apesar da razoável informação colhida na enciclopédia, não foi possível averiguar o que fizeram na vida. Quanto ao esquimó, supõe-se que continuará a caçar e a pescar. (Saramago, 2000: 227)

Para além da actualidade de tais bonecos, já que todas elas figuras representam profissões e nacionalidades que ainda hoje reconhecemos e identificamos mentalmente, não existe ao longo da obra qualquer outra explicação para a escolha destas figuras e não outras, entre as muitas possibilidades que o oleiro e a filha encontram na velha enciclopédia deixada pelo pai de Cipriano.

A temática dos nomes é também relevante em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, já que no caso dos nomes escolhidos para dois jogos, “Humiliate the Host” e “Get the Guests”, assinalam-se as aliterações das consoantes /h/ e /g/ respectivamente, que demonstram o nível académico do casal.

Os nomes dos jogos demonstram a criatividade de um casal que se coloca constantemente à prova, desafiando-se verbal e intelectualmente ao longo da noite. Daí que talvez a expressão “sunny Jim” também não tenha sido usada sem intenção. Jim é sinónimo de estabilidade e harmonia do casal aos olhos do meio social em que se encontra inserido.

Em 1966, Albee reflecte sobre a temática do símbolo e da criação na entrevista dada a William Flanagan, publicada em *The Paris Review*, dando algumas respostas

sobre a existência de um filho imaginado em *Who's Afraid of Virginia Woolf?* onde afirma que

it always struck me as very odd that an audience would be unwilling to believe that a highly educated, sensitive, and intelligent couple, who were terribly good at playing reality and fantasy games, wouldn't have the education, the sensitivity, and the intelligence to create a realistic symbol for themselves. To use as they saw fit. (Flanagan, 1966: 21)

Para além da verosimilhança da existência de um filho, consideramos interessante que o mesmo casal educado e instruído, que brinca inclusivamente com os nomes dos jogos, seja capaz de construir tamanha ilusão, da qual tem a plena consciência, e ainda assim, teima em não sofrer o confronto com a realidade.

Assim, como afirma o dramaturgo norte-americano na mesma entrevista,

Indeed recognizing the fact that it [the son] was a symbol. And only occasionally being confused, when the awful loss and lack that made the creation of the symbol essential becomes overwhelming like when they're drunk, for example. Or when they're terribly tired. (Flanagan, 1966: 21)

Por estas palavras vemos que o que atormenta Martha e George é a falta que esta criação (o filho imaginado) lhes fará, pois com o passar do tempo tornou-se demasiado forte a habitação à presença deste símbolo nas suas vidas enquanto casal, quer na sua privacidade quer na sua vida social. O que acontecerá a este casal quando perder a criação que construiu ao longo do tempo?

O símbolo, como lhe chama Albee, tornou-se real para os protagonistas através da atribuição de um nome, Jim, que lhe deu uma certa vida aos olhos dos convidados. Existe assim a construção de uma identidade que culminou na revelação do nome do filho imaginado, como que a construção tivesse completa e finalizada.

O sentimento de pertença por parte dos criadores de identidades parece aplicar-se também no caso particular de Martha, a quem parece bem mais doloroso (ou que pelo menos demonstra essa dificuldade) confrontar a ilusão com a verdade da solidão e do fracasso da imagem harmoniosa do casal.

O discurso repleto de emotividade da protagonista revela a dificuldade que sente em abandonar e até desconstruir a sua criação. Já no caso de George, este assume

uma posição de certo distanciamento, sem saber o leitor/espectador até que ponto esta desconstrução que o professor universitário opera no final da peça lhe provoca angústia, tal como acontece com Martha.

Parece-nos que George terá tomado, mais cedo que Martha, consciência da inevitabilidade do confronto com a verdade, já que não podemos colocar a questão em simples premissas, tais como se haverá um que sentiu mais a perda do filho por tê-la demonstrado mais directamente ou antes que o outro. Daí que tenha partido rapidamente para a desconstrução da identidade criada pelo casal, de modo a ajudar Martha na aceitação da realidade e do fracasso no projecto de serem pais.

Platão distingue o ser e o não-ser através da existência ou não de movimento. De um lado, temos figuras de barro que são imóveis e dependem do lugar ou importância que o seu criador ou compradores lhes queiram dar e, por outro lado, um filho cuja única vida é na mente de Martha e George e nos episódios que estes inventam sobre ele.

Embora em primeira análise possamos dizer que se tratam de não-seres uma vez que não existe movimento, deveremos questionar se o movimento não reside no facto de tais identidades servirem para preencher vazios nas vidas dos seus construtores, provocando o confronto com a falta de utilidade para trabalhos artesanais na sociedade industrializada dos nossos dias e, por outro lado, o terror de encarar o fracasso da vida enquanto casal sem filhos, destruindo a imagem social que criaram.

Os nomes ocupam um lugar fundamental no processo construtivo de identidades, já que para alguns estas figuras de barro e o filho ficcionado tratam-se de não-seres desprovidos de movimento, mas os seus nomes que lhe dão a individualidade necessária a qualquer identidade.

Quer para o oleiro Cipriano Algor quer para o casal Martha e George existe a preocupação em imitar a realidade, ainda que não seja claro o motivo de escolha do nome Jim para o filho imaginado, sabemos que no caso das figuras de barro, o oleiro e a sua filha tentam imitar a realidade de tais profissões e nacionalidades através dos acessórios, mas sobretudo através do nome das figuras. Assim, os nomes imitam as coisas porque as tentam representar à luz de quem atribui esses mesmos nomes, isto é, do legislador de nomes ou construtor de identidades.

Na associação mental que os falantes realizam de determinada coisa ou pessoa, quando ouvem determinado nome é no seu intelecto que acabam por encontrar as coisas

que os nomes representam. Dessa forma, ao descobrir o nome, o falante descobre também a coisa porque os associa ambos na sua mente. Daí que os nomes tenham poder não só para conferir individualidade, mas possuem igualmente o poder de servirem para que os falantes construam automaticamente nas suas mentes a imagem do que é representado pelo nome.

Uma vez que as coisas estão em constante mutação é necessário que os nomes vão acompanhando essas transformações. Embora a actividade profissional do “bobo” não exista nos dias de hoje, o nome não deixou de existir devido à necessidade que os falantes demonstram em nomear mesmo o que se extinguiu ao longo dos tempos. Assim, para acompanhar tais transformações é necessário que se criem novos nomes para designar e distinguir o que vai surgindo pela primeira vez ou que se vai transformando.

Em suma, os nomes assumem o lugar que é reservado ao que confere unicidade e singularidade no que é criado pelos construtores de identidades, dando a estas a possibilidade de existirem em pleno movimento, pelo menos nas vidas de quem as constrói.

Capítulo IV: A desconstrução da ilusão como método de atingir a verdade

A complexidade do processo de construção identitária persiste no processo inverso a este, isto é, na desconstrução das mesmas identidades que os construtores de identidades criam de modo a preencher os vazios das suas vidas. Do mesmo modo que podemos questionar a importância da construção das identidades como o filho imaginado ou as figuras de barro do oleiro Cipriano, tomamos também consciência que tais construções não são mais que ilusões condenadas à sua desconstrução.

Na década de 60, nos Estados Unidos da América, a existência de filhos no seio familiar tornava-se determinante para a harmonia entre ambos e seria então, sinónimo de perfeição da família. Por oposição a esta imagem, a impossibilidade de procriar é como afirma C. W. E. Bigsby no seu ensaio “Edward Albee: journey to apocalypse”, “emasculaton, impotence and incomplete sexual gestures as a metaphor for unfulfilled aspirations and misdirected personal and social energies.” (Bigsby, 2000: 129)

A possibilidade de humilhação social no meio académico em que vive o casal Martha e George é assustadora, bem como a perda da posição de respeitabilidade que, sobretudo o professor associado pretende manter entre os elementos da comunidade educativa, nomeadamente perante os novos professores como Nick, que tendem a olhar para George com admiração.

A desconstrução do papel feminino dos anos 60 dá-se também pela dura comparação de George entre as mulheres norte-americanas e as sul-americanas, já que pelas suas palavras

the women around here are no better than *putas* – you know, the South American ladies of the night. You know what they do in South America... in Rio? The *putas*? Do you know? They kiss... like geese... They stand around in the street and they hiss at you... like a bunch of geese. (Albee, 1962/2006: 126)

Embora o processo desconstrutivo possa conduzir a uma situação de alívio de quem o executa, pois a revelação de uma mentira pode trazer a quem a revela a libertação de uma prisão criada por si mesmo. No entanto, para aqueles que produzem

tal ilusão ou mentira, a libertação ou confronto com a verdade é um processo penoso que exige a consciência da ilusão, o choque com a realidade e a impossibilidade de retornar à ilusão.

No Livro II de *A República*, Platão discute sobre a verdade e a mentira, em particular sobre a segunda, salientando a dificuldade de avaliar “onde está a verdade relativamente ao passado, ao acomodar o mais possível a mentira à verdade.” (Platão, 2007: 97)

Depois de uma longa noite em que ambos os casais bebem sem moderação, o leitor/espectador pode questionar até onde irá a mentira e os jogos de amor-ódio entre Martha e George, a partir de onde registamos vestígios de discursos verdadeiros e episódios reais relativamente ao passado de ambos.

Servirá a bebida como forma de esquecimento dos problemas que atormentam as personagens ou um meio de libertação relativamente aos segredos que ambos partilham na intimidade, para passar a revelá-los em público perante os convidados? Assumir tais mentiras significa libertar-se delas?

Julgamos que a bebida é um artifício a que Albee recorre, afim de deixar o leitor/espectador na dúvida acerca da veracidade dos episódios narrados por ambos. Se assim for, por que motivo começamos a leitura da peça considerando verdadeiras as pistas e discursos sobre o filho imaginado?

A credibilidade que se espera de um professor académico e da sua mulher, faz com o leitor possa esperar a verdade nos discursos das personagens e não ilusões e jogos baseados em invenções do casal. Assim, a barreira entre a verdade e a mentira parece-nos bastante ténue durante a peça, mas ao assumir a verdade sobre a inexistência de um filho até então ficcionado é uma forma de libertação para este casal, pois assumindo perante outros estão simultaneamente a tomar consciência para si mesmos da sua condição e poderão assim, enfrentar os medos que os atormentam, sobretudo o medo da solidão.

Por seu turno, Cipriano Algor também demonstra necessidade de destruir as antigas louças e enterrá-las para iniciar uma nova produção de peças de barro. A destruição do primeiro tipo de peças de barro deve-se à consciência da inutilidade desse tipo de material na sociedade onde o plástico se torna o substituto mais procurado pelo público que quer peças resistentes e duradouras.

No caso das figuras em barro do oleiro Cipriano, o processo construtivo identitário parte primeiramente de uma destruição de um modelo anterior (as louças) para a construção de um novo tipo de produtos artesanais (os bonecos). Apelando à sensibilidade dos compradores, o oleiro produz figuras cuja aparência com os tipos de profissões e nacionalidades que pretendem retratar é tal forma acentuada que pode suscitar a estima nos compradores que adquirem estas figuras.

Recorremos às palavras de Saramago para sublinharmos a importância da destruição, com o objectivo de conseguir desconstruir a ilusão e seguir na verdade, pois “para que o céu se abra é preciso que uma porta se feche.” (Saramago, 2000: 343)

Apesar do incentivo em começar a produzir novas peças em barro, desta feita figuras de bonecos em barro que representam nacionalidades e actividades profissionais, também estas mesmas figuras estão condenadas ao fracasso na sociedade moderna. Ainda assim, o oleiro teima em manter a ilusão de recuperar o antigo prestígio da sua profissão, estabelecendo um plano de trabalho para entregar rapidamente as peças para venda no Centro. Cipriano não pára a produção das peças em barro nem a atrasa, apesar de saber que o Centro realizará um inquérito de satisfação entre os clientes.

A ilusão de continuar a vender as suas peças de barro torna-se confortável e, inclusive, um estímulo para o oleiro adiar a sua ida para o Centro deixando para trás a sua casa e a olaria onde sempre produziu, bem como o seu pai e o seu avô.

A recusa total dos bonecos em barro e os resultados do inquérito aos clientes servem para o oleiro tomar consciência do fim de uma etapa e o início de uma nova viagem de descoberta pessoal e das suas capacidades.

Para além do telefonema do chefe de vendas, anunciando o termo do contrato com o oleiro, também a descida à gruta, existente no piso subterrâneo do Centro surge metaforicamente como a descida até ao mundo das suas ilusões. Descida essa que serve para tomar consciência da efemeridade das ilusões e, poder assim, operar o processo inverso, isto é, a subida para a luz da verdade que é a realidade sem ilusões, ficando entregue apenas a si próprio e às suas capacidades enquanto oleiro, já que estas não são mais apreciadas ou valorizadas na sociedade moderna.

Também na destruição já mencionada das primeiras louças produzidas pelo oleiro, vemos o processo de descida para as enterrar, como se descendo e tomando consciência de perto das peças reduzidas a “entulho” saiba que é necessário enfrentar a

realidade para voltar a sentir-se útil, embora o sentimento de rejuvenescimento das suas capacidades seja bastante escasso,

Cipriano Algor que se extenua a descer a pendente da cova carregando nos braços as indesejadas louças em vez e simplesmente as lançar lá de cima ao acaso, reduzindo-as in continenti a cacos, que foi como depreciativamente as classificou quando descreveu à filha os trâmites e episódios da traumática operação de transbordo. [...] As louças empilhadas cobrem em filas regulares o recanto de chão escolhido, rodeiam os troncos das árvores, insinuam-se entre a vegetação baixa, como se em algum livro dos grandes estivesse escrito que só desta maneira é que deveriam ficar ordenadas até à consumação do tempo e à improvável ressurreição dos restos. (Saramago, 2000: 163-164)

Tanto para o casal Martha e George como para Cipriano, o medo não é propriamente da desconstrução das ilusões criadas, mas sim de como serão as suas vidas sem estas ilusões. Estas identidades são construídas para preencher vazios, no entanto é necessário que os construtores tomem consciência de tais ilusões, pois assim chegarão à raiz dessas criações. Tal como afirma Matthew Roudané,

The directing force of the whole exorcism is a passionate involvement in the process itself: to get at the marrow means to bring up the baby, demystify the child, excise the illusion, and, perhaps, restore spiritual health. [...] come to terms with [the] dependence on the child-myth. (Roudané, 2005: 53)

Ainda que a desconstrução seja um processo penoso é necessário exorcizar todas as ilusões para encarar a realidade e atingir a verdade. Como primeiro título para esta peça, Albee indicou “The Exorcism”, que embora tenha sido alterado, permaneceu como título do terceiro acto da peça, quando o casal destrói os fantasmas encarando a verdade da sua relação sem a ilusão de um filho ficcionado.

Também o segundo acto, intitulado “Walpurgisnacht” remete para a exorcização dos fantasmas que as personagens permitem que coexistam entre elas, já que o título está associado a um festival pagão de origem alemã do século VIII, realizado na Alemanha, na noite de 30 de Abril para dia 1 de Maio, em que se afirma que a barreira entre vivos e fantasmas ou espíritos é de tal forma ténue, que estes se libertam a ponto de poderem coabitar no mesmo espaço que os seres humanos, acabando por os fantasmas e os demónios serem expulsos das localidades onde este festival se realiza.

Metaforicamente, trata-se do momento em que os indivíduos soltam os seus fantasmas e os dão a conhecer a outras pessoas, tomando consciência dos mesmos para que posteriormente os possam eliminar das suas vidas.

Assim, também no Acto II assistimos à revelação de segredos de ambos os casais, pois também Nick e Honey libertam os seus fantasmas durante a noite, acabando por tomar consciência do medo de engravidar que Honey parece sentir afirmando o seu receio do sofrimento físico que sentirá dando à luz.

O medo é uma presença constante no processo de desconstrução devido ao conforto que a ilusão oferece. Este é um medo do desconhecido, isto é, das consequências da revelação e da forma como irão encarar o futuro daí em diante. Por outras palavras, o medo de coexistir com e em verdade absoluta. Daí que Albee tenha optado para título desta peça uma frase que vira escrita no espelho de um bar em Greenwich Village, sendo que a figura de Virginia Woolf pode estar presente na peça em diferentes perspectivas, como afirma Bonnie Blumenthal Finkelstein,

Virginia Woolf's relationship to the issue of child bearing and fertility, and the writer's admirable ability to have been the main character in her own life. First, the use of Virginia Woolf's name in the parodied nursery rhyme of the title immediately suggests the issue of children, an important one in relation to women's roles and vital to this play. Thus, Albee sees the significance of the author, Virginia Woolf, having had no children, paralleling Martha's position in the play. However, the parallel ends there, since Virginia Woolf, although biologically not a parent, was the creator of dozens of memorable characters. (Finkelstein, 1995: 65)

Não só este título nos remete para o percurso e vida de Virginia Woolf que também não conseguiu dar à luz, mas serve também como uma metáfora académica que em tudo encaixa nas personagens ligadas ao meio académico. Simultaneamente, Virginia Woolf remete-nos para o medo da vida sem ilusões simbolizada na figura do “papão”, tal como afirma George, “I'll hold your hand when it's dark and you're afraid of the bogey man” (Albee: 1962/2006: 55)

Qualquer tipo de ilusão é intrinsecamente efémera e por isso condenada à sua destruição. Porquê a esta altura da vida do casal ou do oleiro?

No primeiro caso, vemos pela descrição do filho ficcionado que no dia seguinte este faria vinte e um anos, atingindo a maioridade que simboliza a aproximação do fim de uma ilusão, destruindo-a permanentemente para prosseguir na verdade.

Tal como afirma C. W. E. Bigsby, o facto de terem criado um filho imaginado é ao que nos leva a crer que esta ilusão tenha sido forçosamente mantida e alimentada durante anos. Necessariamente este filho terá de crescer e a maioridade é inevitável e simultaneamente um ponto de viragem na ilusão.

In the course of the evening George speaks of the apocalyptic implications of this betrayal of the real as he and Martha are forced by the logic of their own myth to surrender the child who, though the product of their own imagination, has now reached the age of majority. Either they must break the logic of the fantasy or surrender to it. Whichever option they choose will necessarily transform their lives. (Bigsby, 2000: 131)

Já o oleiro é forçado à desconstrução pelo avanço da sociedade e pelo desenvolvimento da industrialização que conduz à extinção das actividades ligadas ao artesanato. Por outro lado, também as condições familiares contribuem para a desconstrução da ilusão de que estas figuras de barro possam ser a salvação para o reconhecimento do seu trabalho e qualidades profissionais, bem como sinónimo de que a sua profissão continua sendo necessária e estimada na sociedade.

A sua filha está grávida e como tal a promoção do genro surge como a salvação para esta família, dando-lhes melhores condições de vida, uma nova casa na cidade e um salário melhor por parte do genro que possibilita, inclusive, que o sogro viva com eles sem ter de trabalhar para contribuir para as despesas da família.

A conjugação destes factores obriga Cipriano a assistir à desconstrução das suas ilusões, forçando o oleiro a procurar razões para a sua vida sem trabalhar com o barro.

Em ambos os casos, o passado das personagens não está completamente exorcizado, já que inclusive os episódios da juventude do casal Martha e George são constantes durante a peça, suscitando alguma incerteza sobre a sua veracidade.

Por exemplo, os episódios relativos à morte dos pais de George surgem pela forma de um episódio da sua juventude cujo protagonista teria sido um rapaz que embora de início não seja claramente indicado como sendo ele próprio, ou a história sobre a sua família. Posteriormente a dúvida aumenta quanto à correspondência com a

sua juventude, quando Martha afirma “Naughty boy who... uh... who killed his mother and father dead.” (Albee, 1962/2006: 151)

O facto de as personagens estarem sob o efeito do álcool durante toda a noite suscita dúvidas quanto à veracidade de algumas afirmações. Para além disso, não sabemos até que ponto essas mesmas afirmações não farão apenas parte dos jogos que vão sendo realizados ao longo da noite.

No caso de Martha, a influência que o seu pai exerce na sua vida pessoal e conjugal é de tal forma acentuada que as ordens dadas pelo seu pai não são sequer discutidas por nenhum dos membros do casal, embora George mantenha alguma reserva quanto à influência que o sogro exerce na sua mulher e também no seu futuro enquanto professor da universidade. O pai de Martha surge como o maior obstáculo à progressão da sua carreira académica, pois é ele quem gere a universidade e George é somente mais um professor associado. Para além disso, as suas motivações para a escolha da carreira académica não são totalmente claras, tais como as de Nick.

Martha confessa ainda que o seu pai exerce uma influência bastante significativa na sua vida desde a juventude, já que

Mommy died early, see, and I sort of grew up with Daddy. [...] I went away to school, and stuff, but I more or less grew up with him. Jesus, I admire that guy! I worshipped him... I absolutely worshipped him, I still do. And he was pretty fond of me, too... you know? We had a real... rapport going... a real rapport. (Albee, 1962/2006: 85)

Para além da relação de Martha com o pai, George mostra-nos que na sua juventude Martha frequentava bares com bastante regularidade e bebia de forma exagerada qualquer tipo de bebida alcoólica,

At any rate, back when I was courting Martha, she'd order the damndest things! You wouldn't believe it! We'd go into a bar... you know, a *bar*... a whiskey, beer, and bourbon *bar*... and what she'd do would be, she'd screw up her face, think real hard, and come up with... brandy Alexanders, crème de cacao frappés, gimlets, flaming punch bowls... seven-layer liqueur things. (Albee, 1962/2006: 25)

Assim, na vida do casal, o pai de Martha continua a ter uma importância bastante decisiva, sendo também um modelo masculino para Martha por oposição à

personalidade do seu marido e ao que este pouco conseguiu alcançar no meio acadêmico, comparativamente ao seu pai.

Por outro lado, não apenas Martha mas também George continuam a beber com regularidade qualquer tipo de bebida alcoólica, ao que vemos pelas festas frequentes no *campus* e em sua casa onde existem copos e garrafas de bebidas alcoólicas um pouco por todas as divisões, pelo que nos é dado a conhecer através dos diálogos das personagens, pois a peça decorre apenas na sala de estar.

Também Cipriano Algor nos fala sobre as três gerações (contando com ele próprio) que trabalharam na sua mesma casa e na olaria produzindo peças em barro e vendendo-as, primeiramente, apenas aos moradores mais próximos, e posteriormente com a construção do Centro, a venda das suas mercadorias passou a ser feita unicamente com o Centro e os seus clientes.

Sabendo que a filha está grávida e começando a tomar consciência da precariedade da sua profissão de oleiro, Cipriano não quer que a filha continue a trabalhar na olaria junto a ele, pois ambiciona que esta possa ter um futuro diferente na sociedade moderna em que se encontram.

A ajuda de Marta é fundamental durante a produção das encomendas, já que esta realiza as funções iniciais de produção dos esboços e no final a pintura das figuras em barro. Estas tarefas exigem de quem as executa que seja metódico, dando a importância devida aos detalhes da pintura dos bonecos, cujos pormenores contribuem para a sua identificação com as profissões ou indivíduos de determinada nacionalidade que representam.

O passado conjugal de Cipriano não está totalmente exorcizado, no sentido que vemos a proximidade do cemitério onde foi sepultada a sua primeira mulher Justa Isasca, como se a sua influência estivesse ainda presente na vida do oleiro. Para além disso, a vida com a sua primeira mulher e o cão que tiveram em tempos é também abordado com alguma relevância, pois o nome que o primeiro cão tivera não poderia segundo Cipriano e a sua filha passar para o Achado, pois seria trazer de volta a memória do primeiro cão do oleiro.

O passado é constantemente referenciado em ambas as obras e os episódios que retratam situações relativas a esse período surgem envoltos em alguma mágoa ou uma leve névoa do que as personagens foram nesses tempos.

Assim, caso o passado não esteja totalmente compreendido, os fantasmas desse tempo serão presenças assíduas nas suas vidas presentes e quem sabe futuras. Daí a necessidade que estas personagens demonstram em trazer constantemente referências a episódios do seu passado e as figuras que dele fizeram parte. Através da narração de acontecimentos marcantes e da linguagem como factor determinante para tomar consciência de certo aspecto através das palavras, estas personagens soltam os seus fantasmas e desconstroem as suas ilusões para construir um futuro baseado apenas na verdade.

Embora tenha sido no passado que os vazios foram sendo criados é no presente que as personagens os tentam preencher com as ilusões que constroem em forma de um filho imaginado ou a produção de mais uma encomenda.

Para encarar a verdade de um futuro sem ilusões, os construtores de identidades necessitam libertar-se das suas prisões, desconstruindo as ilusões chegando à raiz dos seus conflitos interiores²³.

Este processo de regeneração envolve a consciência de que é indispensável descer até ao fundo das suas prisões para conseguir encarar sem medo as sombras às quais sempre se habituaram e das quais se torna tão penoso libertar-se.

Por outras palavras, para conseguirem operar a subida à luz, tal como aconteceu com o prisioneiro da caverna de Platão ou Cipriano na gruta do Centro é imperativo descer até às sombras dos seus anseios e medos, sejam eles da solidão a dois, da imagem social que possa ser afectada pela revelação da inexistência de filhos ou até mesmo o medo do fim de uma vida de trabalho artesanal.

Tal como afirma Thomas P. Adler no seu ensaio “Albee’s 3 ½ : The Pulitzer Plays”, o medo de avançar para a luz não é exactamente, no caso de Martha e George, o medo da morte do filho ou da revelação da inexistência de filhos, já que também Nick e Honey não têm filhos e possuem entre si um segredo relativamente a este assunto, mas por outro lado, o medo é de atingir uma queda de tal modo imensa que não seja possível

²³ Michel Foucault defende esta necessidade e inevitabilidade de abandonar a ilusão para atingir a verdade, ainda que esse processo de desconstrução seja bastante penoso, pois “a revelação da verdade acerca de si próprio não pode ser dissociada da obrigação de renunciar ao eu. Temos de sacrificar o eu de modo a descobrir a verdade acerca do nosso eu. E temos de compreender este sacrifício não apenas como uma mudança radical no modo de vida mas consequência de uma fórmula. Renunciamos a ser o sujeito da nossa vontade, vergados à obediência ao outro pela encenação simbólica da nossa própria morte na *publicacio sui. Facere veritatem* – fazer a verdade acerca de si próprio – é impossível sem esse sacrifício.” (Foucault, 1993: 221)

voltar atrás para o conforto das ilusões construídas, como “the retreat into illusion as a comfort against facing the abyss and the fact of mortality” (Adler, 2005: 88).

Essa mortalidade refere-se à impossibilidade de voltar a assumir a vida de ilusões mantida até então e simultaneamente à desconstrução das ilusões. Daí que estes três construtores tentem evitar o confronto com a verdade, no primeiro momento em que começam a tomar consciência da efemeridade das suas ilusões.

A desconstrução das identidades como forma de atingir a verdade das suas vidas conduz à regeneração das personagens e dos seus invernadouros, pois é imperativo que as mesmas reflectam sobre o seu futuro e os seus medos, encontrando estratégias para os enfrentar e/ou conviver com estes sem necessidade de construir novos refúgios ou ilusões.

Para Matthew Roudané, o casal está possivelmente preparado para viver a vida sem ilusões, uma vez que “George and Martha recognize their sins of the past and are, perhaps, ready to live their lives without the illusions that have deformed their world for the past two decades.” (Roudané, 2005: 40)

Embora não tenhamos conhecimento do que teria sucedido a este casal e como teria sido a sua vida após a desconstrução da ilusão de perfeição simbolizada na figura de um filho imaginado, este casal tem a possibilidade de redenção e regeneração. Por outras palavras, a salvação do casamento é uma consequência da desconstrução, pois enfrentando a vida a dois sem a ilusão do filho ficcionado, é possível recuperar a estabilidade do casal como vemos na cena final da peça.

A catarse ou libertação dos medos e das prisões precede a regeneração das vidas de Martha, George e Cipriano no futuro próximo e dos seus invernadouros. Cipriano Algor opta por deixar a casa no Centro, não para voltar a habitar a sua casa na aldeia mas sim para uma viagem sem destino anunciado. No entanto, para esta regeneração ser completa, é inevitável que o oleiro volte à sua antiga morada para uma despedida e o corte com este espaço onde habitou e criou as suas figuras de barro que o ajudaram a manter acesa a ilusão da sua utilidade na sociedade industrializada.

A determinação em reconstruir a sua vida, não no seu invernadouro inicial na sua casa da aldeia mas sim em destino incerto, é reforçada pela afirmação da sua filha e do genro aquando da partida da família, “Vamos, perguntou Marçal, Vamos, disse

Marta. Subiram para a furgoneta, os dois homens à frente, as duas mulheres atrás, com o Achado ao meio.” (Saramago, 2000: 348).

Por seu turno, os prisioneiros do Centro, isto é, os seus moradores, trabalhadores ou até mesmo os cadáveres que Cipriano e Marçal encontram na gruta, não foram capazes de operar tal subida para a luz e para a sua libertação das sombras, pois a habitação a estas tê-los-á impedido de ver a vida para além do conforto, comodidades e diversões que o Centro lhes oferece desde o primeiro momento.

Tal como afirma João Manuel Ramos Sousa na sua dissertação, “os prisioneiros do shopping center não têm mecanismos para se libertarem [...] A não ser que o homem moderno siga o exemplo da família Algor...” (Sousa, 2002: 101)

As casas no Centro são exemplo da falta de liberdade, pois embora tenham apenas duas janelas, estas não se podem abrir devido ao ar condicionado, como afirma Marçal na chegada à casa nova.

Duas daquelas janelas são nossas, Só duas, perguntou Marta, Não nos podemos queixar, há apartamentos que só têm uma, disse Marçal, isto sem falar dos que as têm para o interior, O interior de quê, O interior do Centro, claro, Queres tu dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há muitas pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são sempre os mesmos telhados e o mesmo céu, Seja como for, quem viva nesses apartamentos só conseguirá ver o andar do Centro que coincidir com a altura a que mora. (Saramago, 2000: 276)

Como vemos neste excerto, existem mesmo moradores que preferem render-se às comodidades do Centro e à habitação da vida nas sombras do que viver livremente fora da prisão que o Centro constitui para Cipriano.

Durante o processo catártico e regenerativo, a linguagem assume um papel de extrema relevância. Tomamos como exemplo a recitação em latim da missa católica “Réquiem” composta para funerais e recitada nesses momentos. Embora não assistamos a um funeral no sentido literal do termo, trata-se do enterro da ilusão das suas vidas e da morte (ainda que esta também ficcionada) do filho imaginado.

Para além de anunciar a morte do filho inventado, o episódio da suposta revelação deste desaparecimento através da recepção do falso telegrama, é também George quem opera esta exorcização das ilusões criadas pelo casal. O professor de

História toma consciência antes de Martha que a ilusão do filho imaginado caminha rapidamente para o seu fim e, como tal, prefere não adiar por muito mais tempo esta ilusão, acabando por recitar a missa em latim pedindo repouso e descanso para aqueles que partem, isto é, do fim da vida baseada em ilusões efêmeras para atingir a verdade.

C. W. E. Bigsby analisa também a importância da linguagem no processo de regeneração da vida dos construtores de identidades, já que “it is through language that [t]his characters must find whatever salvation they can.” (Bigsby, 2000: 133)

A afirmação da família Algor na sua partida reflecte também a importância do imperativo como forma de imprimir determinação às resoluções dos protagonistas em abandonar definitivamente o passado repleto de ilusões e atingir a verdade.

Se ao falarem sobre as suas ilusões, os construtores de identidades tomam consciência perante quem os ouve da efemeridade e da falta de verdade das suas vidas devemos sublinhar o papel de destaque que a linguagem assume durante este processo de desconstrução. Ao chegar à raiz da sua ilusão e analisando-a através da linguagem, rotulando-a, catalogando-a e designando-a, os construtores possibilitam a regeneração das suas vidas e caminham em direcção à verdade do seu futuro.

Os invernadouros sofrem naturalmente também alterações durante o processo de desconstrução de ilusões, pois é em espaços como estes onde os construtores produzem e desenvolvem as suas identidades ilusórias e lhes dão vida.

Nos invernadouros, os construtores criam códigos de linguagem e comportamento no respeitante às identidades construídas no refúgio de espaços interiores onde se sentem protegidos do confronto com a verdade. Daí que para George tenha sido surpreendente e difícil aceitar a revelação por parte de Martha da existência do filho. Uma vez revelada essa identidade a outros indivíduos fora da relação do casal, a caminhada para a desconstrução aproxima-se rapidamente do seu fim.

Por outras palavras, Martha também acaba por contribuir para a sua destruição ao revelar esta ilusão, pois é impossível manter a mentira durante muito tempo. Surgem então as questões sobre essa identidade e uma vez que esta havia sido apenas mantida e discutida entre o casal, não existe uma coerência nos discursos de ambos acerca do filho, chegando mesmo a atingir o ponto do contra-senso e do absurdo nas descrições do mesmo.

Já Cipriano também não divulga imediatamente a Marta a sugestão de um inquérito de satisfação aos clientes e a encomenda de trezentos bonecos de avanço como amostra para retirar conclusões sobre esse mesmo inquérito. Posteriormente, caso as conclusões sejam positivas o Centro encomendará os restantes trezentos bonecos a Cipriano Algor.

Mantendo assim a ilusão sobre a aceitação da encomenda dos seiscentos bonecos por parte do Centro, o oleiro demonstra a sua incapacidade inicial para destruir esta ilusão e aceitar a condição da sua profissão na sociedade industrializada.

Tal como a ilusão de um filho imaginado, também esta omissão das novas conversas com o chefe de venda do Centro tem o seu fim anunciado. Após a entrega de todos os inquéritos preenchidos e as figuras de barro apreciadas e analisadas pelos possíveis compradores, surgirão os resultados e conclusões do estudo estatístico e, nessa altura, Cipriano será informado dos mesmos e a ilusão de continuar a produzir os restantes trezentos bonecos de barro chegará ao fim.

O incómodo causado pelo pressentimento do fim anunciado da ilusão é demonstrado através da relação com as próprias idades ou com o corpo por parte de Martha e George.

Nas indicações iniciais sobre as personagens em cena, Albee apresenta-nos uma mulher de cinquenta e dois anos de idade e um homem de quarenta e seis. Ao longo da peça parece-nos que as idades apresentadas inicialmente se invertem entre os dois protagonistas, tal como afirma George em conversa com Nick, “I’m forty something. (*Waits for a reaction... gets none*) Aren’t you surprised? I mean... don’t I look older? Doesn’t this... *gray* quality suggest the fifties? Don’t sort of fade into backgrounds... get lost in the cigarette smoke?” (Albee, 1962/2006: 37)

Para além da desadequação face à idade, Martha recusa ser identificada como um monstro, mesmo que seja “loud, and [...] vulgar, and I wear the pants in this house because someone’s got to, but I am *not* a monster. I am *not*.” (Albee, 1962/2006: 173)

No caso da protagonista, a sua condição feminina remete-a para a necessidade de procriar e como até aos cinquenta e dois anos tal não aconteceu, a sua feminilidade não se completou no sentido da maternidade. Daí que Martha enfatize não ser um monstro, já que na década de 60 nos Estados Unidos da América a urgência de procriar levava as

mulheres a afirmarem-se como esposas ideais conseguindo cumprir mais este papel que era teria sido incumbido.

O seu receio de ser olhada com desdém pelas esposas dos restantes professores da universidade leva Martha a assumir uma posição de sedução para com os novos professores, tal como acontece com Nick ao longo da noite. Talvez estes jogos de sedução sirvam para que a protagonista se sinta mais feminina e, dessa forma, tentando não só anular o vazio interior de não ter tido filhos, mas também para suscitar interesse por parte dos membros masculinos do meio académico em que se encontra.

Parece-nos que embora pertencentes a faixas etária distintas, tanto Martha como a protagonista Blanche DuBois, na peça de Tennessee Williams, *Streetcar Named Desire* (1947) pretendem viver as suas ilusões (embora de natureza totalmente diferente) marcadas por um acentuado cariz sedutor. Bigsby afirma que a escolha de citações e referências por parte de Albee relativamente à peça de Williams, devem-se sobretudo ao facto de *Streetcar Named Desire* “endorse illusion as a legitimate retreat from the real.” (Bigsby, 2000: 135)

Não obstante as diferenças de personalidade e motivações de ambas as personagens femininas, Blanche DuBois demonstra também um desconforto em relação à passagem do tempo. Embora suscite o interesse sexual de pelo menos duas personagens masculinas na peça (Stanley e Mitch), a inevitabilidade de perder a beleza da sua juventude aproxima-se rapidamente e, por esse facto, Blanche mantém a necessidade constante de vestir roupas exuberantes e desapropriadas ao local e às situações em que se encontra.

A desconstrução da ilusão do filho imaginado, conduz também ao confronto com a verdade sobre a sua condição física e a dificuldade biológica de poder dar à luz aos cinquenta e dois anos. A passagem dos anos é também algo a que Martha não consegue fugir e o seu carácter sedutor é, muitas vezes, ao que nos apercebemos pelo discurso de George, confundido com a possibilidade que os membros masculinos da universidade vêm para ganhar alguma influência dentro do meio académico em que se encontram através da ajuda da filha do director.

Em conclusão, o processo de desconstrução de identidades ilusórias torna-se bastante penoso, já que essas mesmas ilusões são sinónimo de conforto e servem a função para a qual foram criadas, isto é, a de preencher os vazios na vida das

personagens. Simultaneamente, este processo é também o método para atingir a verdade, pois uma vez que estas personagens tomam consciência das mentiras inventadas e de que a habituação às sombras das ilusões conduz somente à prisão em que escolhem viver, nada mais lhes resta para a sua libertação do que desconstruir as suas ilusões através da subida em direcção à verdade.

Conclusão

O processo construtivo de identidades remeteu-nos para a análise do perfil de três construtores de identidades e dos elementos que condicionaram essas mesmas criações fruto dos vazios existentes nas vidas dos criadores de nomes.

Os vazios farão sempre parte das novas realidades dos construtores em análise e embora não saibamos como será a vida futura a dois de Martha e George sem a ilusão do filho imaginado, ou se Cipriano continuará a exercer funções relacionadas com o trabalho artesanal²⁴, parece-nos que não apenas o confronto com a verdade é inevitável, mas também o aparecimento de novos vazios.

Destacámos o papel dos nomes no processo construtivo de identidades, uma vez que estas ilusões trouxeram consigo a necessidade de lhes dar forma e garantir o mínimo de veracidade possível para com aqueles que se cruzam com os construtores de identidades e, sobretudo, para com os próprios construtores.

Atribuir um nome requer também um bom criador de nomes, isto é, conceder um nome a um filho imaginado ou a figuras de barro que pretendem representar uma determinada realidade, não pressupõe um criador de nomes qualquer mas sim aquele que possui os motivos fundamentais para a criação dessas identidades e, simultaneamente, esse criador deverá ser também aquele que melhor conhece a realidade que pretender retratar.

O nome torna-se crucial durante o processo de construção de identidades, pois como afirma Ruth Meyer “to speak is not the same as to make it true”. (Meyer, 1968: 62) Por outras palavras, a criação de ilusões requer a consistência associada à atribuição correcta de um nome, que crie na mente do falante, a imagem mental do nome que deverá representar.

Em ambas as obras, os espaços foram tomados em análise, já que estes “invernadouros” nos ajudaram a traçar o perfil dos construtores e do contexto social em que se encontram.

²⁴ Agripina Vieira sublinha que “uma das questões centrais é saber qual o futuro que está reservado à família de Cipriano Algor, honrado oleiro que passa por momentos difíceis, não conseguindo vender as louças” (Vieira, 2000: 6-7)

A sociedade industrializada relega para segundo plano os agentes que outrora tiveram um papel de destaque na construção de, por exemplo, utensílios de primeira necessidade na vida quotidiana, como os objectos construídos em barro por oleiros como Cipriano Algor. E também o meio académico e o sucesso do casal Martha e George, bem como a existência de um filho como sinónimo de harmonia e perfeição familiar, constituíram motivos de pressão em Martha para procriar.

Estes construtores “invernam” para evitar o confronto com a luz que tanto medo provoca nos prisioneiros da caverna de Platão. No entanto, Cipriano, Martha e George acabam por tomar consciência da necessidade de operar essa escalada, por mais penosa que esta seja.

Em suma, o processo de construção de identidades torna-se para estes construtores como a forma escolhida para preencher os vazios que se vão criando nas suas realidades. Forçada ou deliberadamente, estas personagens atribuem nomes às suas ilusões, dão-lhes consistência e, por fim, essas identidades permanecerão no fundo das suas cavernas, o que faz de tais personagens também elas construtoras de verdades e novas realidades sem as ilusões de outrora.

Bibliografia:

Bibliografia Activa:

ALBEE, Edward (1962/2006), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Nova Iorque: Signet.

SARAMAGO, José (2000), *A Caverna*, 3ª ed., Lisboa: Editorial Caminho.

Bibliografia passiva:

1. Geral

BURCHFIELD, R. W. (ed.) (1972), *A Supplement to the Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, vol. I, 225, 337 e 378.

_____ (1986), *A Supplement to the Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, vol. IV, 631 e 447

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, vol. I (2001), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Editorial Verbo, 389-390, 543, 1411 e 1555

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, vol. II (2001), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Editorial Verbo, 2356 e 2724

EHRLICH, Eugene, Stuart Berg Flexner, Gorton Carruth e Joyce M. Hawklins (1980), *Oxford American Dictionary*, Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 17, 29, 66 e 72

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. III, s/data, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, 547

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. X, s/data, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, 337

SARAMAGO, José (1998), *Cadernos de Lanzarote – Diário V*, 2ª ed., Lisboa: Editorial Caminho 155-156 e 204.

WILLIAMS, Tennessee (1947/1975), *Streetcar Named Desire*, Londres: Penguin Classics

2. Arquitectura

BAÑON, José Joaquín Parra (2004), *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago. Acerca da Arquitectura da Casa*, Lisboa: Editorial Caminho.

3. Artigos

ADLER, Thomas P. (2005), “Albee’s 3 ½ : The Pulitzer Plays”, in *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Ed. por Stephen Bottoms, Cambridge: Cambridge University Press, 75-90

_____ (1973), “Albee’s “Who’s Afraid of Virginia Woolf?”: A Long Night’s Journey into Day”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, Nº1, Março, 66-70

BOTTOMS, Stephen (2005), “Introduction: the Man Who Had Three Lives”, in *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Ed. por Stephen Bottoms, Cambridge: Cambridge University Press, 1-15

FINKELSTEIN, Bonnie Blumenthal (1995), “Albee’s Martha: Someone’s Daughter, Someone’s Wife, No one’s Mother”, *American Drama* vol.5:1 (Fall), 51-70

KOLIN, Philip C. (2005), “Albee’s Early One-Act Plays: “A new American Playwright from Whom Much is to be Expected”, in *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Ed. por Stephen Bottoms, Cambridge: Cambridge University Press, 16-37

MEYER, Ruth (1968), “Language: Truth and Illusion in “Who’s Afraid of Virginia Woolf”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 20, Nº1, 20th-Century American Theatre Issue, Março, 60-69

ROUDANÉ, Matthew (2005), “Who’s Afraid of Virginia Woolf? Toward the Marrow”, in *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Ed. por Stephen Bottoms, Cambridge: Cambridge University Press, 39-58

SCHECHNER, Richard (1963), “Who’s Afraid of Edward Albee”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, Nº 3, Primavera, 7-10

SEIXO, Maria Alzira (1986), “Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje”, “Dez Anos de Ficção em Portugal (1974-1984)”, “Escrever a Terra – Sobre a Inscrição do Espaço no Romance Português Contemporâneo” e “Perspectiva da Ficção Portuguesa Contemporânea” in *A Palavra do Romance. Ensaios de Genealogia e Análise*, Lisboa: Livros Horizonte, 21-27, 48-65, 69-81, 169-181

4. Biografias, Cronobiografias e entrevistas

AGUILERA, Fernando Gómez, (2008), *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*, Tradução de António Gonçalves, Lisboa: Caminho

ARIAS, Juan (1998), *José Saramago. O Amor Possível*, Tradução de Carlos Aboim Brito, Lisboa: Publicações Dom Quixote

BAPTISTA-BASTOS (1996), *José Saramago. Aproximação a um Retrato*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BAPTISTA-BASTOS e vários (1999), *Saramago*, Braga: Feira do Livro de Braga.

BLOOM, Harold (2002), *The Varieties of José Saramago*, Lisboa: Fundação Luso-Americana

CARVALHAL, Tânia Franco (1999), “O Viajante Iluminado”, *Colóquio-Letras*, Nº 151-152, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 181-189

COSTA, Horácio (1997), *José Saramago. O Período Formativo*, Lisboa: Editorial Caminho.

Doutoramento Honoris Causa de José Saramago (2004), ed. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra: Caminho

KERJAN, Liliane (1971), *Edward Albee. Textes de Albee*, Paris: Éditions Seghers

MAURYA, Vibha (1999), “Construction of Crowd in Saramago’s Texts”, *Colóquio-Letras*, Nº 151-152, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 267-278

NEVES, Margarida Braga (1999), “Nexos, Temas e Obsessões” na Ficção Breve de José Saramago”, *Colóquio-Letras*, Nº 151-152, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 117-141

REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa: Editorial Caminho.

SEIXO, Maria Alzira (1999), “José Saramago o ano de 1998”, *Colóquio-Letras*, Nº 151-152, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9-10

_____ (1987), *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1999), “Do Labirinto Textual ou da Escrita como Lugar da Memória”, *Colóquio-Letras*, Nº 151-152, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 246-266

VARELA, Joana Morais (dir.) (2000), *Colóquio-Letras*, Nº 155/156, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

VENÂNCIO, Fernando (2000), *José Saramago: A Luz e o Sombreado*, Porto: Campo das Letras

5. Compêndios de teatro norte-americano

BIGSBY, C.W.E. (2000), "Chapter Five. Edward Albee: journey to apocalypse" in *Modern American Drama 1945-2000*, Cambridge: Cambridge University Press, 124-153

BOTTOMS, Stephen J. (2000), *Albee: Who's Afraid of Virginia Woolf?* Cambridge: Cambridge University Press

6. Filosofia

FOUCAULT, Michel (1991), *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa: Edições Setenta, 86-99, 117-125, 254-257, 336-343 e 374-378

_____ (2005), "Espaços Outros", *Revista de Comunicação e Linguagens. Espaços*, Tradução de Luís Lima, Nº 34/35, Junho, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 243-252

_____ (1969), *L'archéologie du Savoir*, Paris: Éditions Gallimard, 31-93

_____ (1993), "Verdade e Subjectividade (*Howison Lectures*)", *Revista de Comunicação e Linguagens. Foucault: Uma Analítica da Experiência*, Tradução de António Fernando Cascais, Nº 19, Dezembro, Lisboa: Edição Cosmos, 202-221

GAGILONDO, Angel (1993), "Moi: o Eixo de Foucault", *Revista de Comunicação e Linguagens. Foucault: Uma Analítica da Experiência*, Tradução de António Fernando Cascais, Nº 19, Dezembro, Lisboa: Edição Cosmos, 137-149

KRAUT, Richard (ed.) (1992/2007), *The Cambridge Companion to Plato*, 19ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

LACAN, Jacques (1981), "The Empty Word and the Full Word", in *The Language of the Self. The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press, 9-27.

PLATÃO (2007), *A República*, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 10ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

_____ (1963), *Crátilo. Diálogo sobre a Justeza dos Nomes*, Tradução, Prefácio e Notas de Padre Dias Palmeira, 1ª ed., Lisboa: Clássicos Sá da Costa

SLOTERDIJK, Peter (2004), *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, trad. de Isidoro Reguera.

SLOTERDIJK, Peter e HEINRICHS, Hans-Jürgen, (2007), *O Sol e a Morte. Investigações Dialógicas*. Lisboa: Relógio d'Água, trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira, 113-198

7. Periódicos

ALVES, Clara Ferreira (1998), “A Ode Triunfal”, *Revista Expresso*, Lisboa, Nº1355, 17 de Outubro, 54-67

BAPTISTA, Abel Barros (1998), “O Tubo de Cola, Saramago e a Ideia de Autor”, *Ler: Livros & Leitores*, Nº43, Verão/Outono, 92-95

BELO, Sara (2000), “Entrevista a José Saramago”, *Visão*, Lisboa, Nº398, 26 de Outubro a 1 de Novembro, 19-22

BLOCH, Arnaldo (2000), “A Caverna é Aqui”, *O Globo*, 9 de Dezembro, Rio de Janeiro

CRUZ, Valdemar (2005), “O que a Vida lhe Ensinou. José Saramago.”, *Única. Expresso*, Lisboa, Nº1683, 29 de Janeiro, 34-37

“Entrar no Interior da Pedra”, *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Lisboa, Nº720, 20 de Maio a 2 de Junho de 1998, 5

MARTINS, Maria João (2001), “Harold Bloom em Portugal. A arte da provocação”, *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Lisboa, Nº800, 30 de Maio a 12 de Junho de 2001, 7-8

MELO, Filipa (1998), “A Vida Segundo José Saramago”, *Visão*, Lisboa, Nº299, 10-16 de Dezembro, 122-138

PASTOR, Alexandre (2001), “Carta da Suécia. Presença Portuguesa”, *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Lisboa, Nº813, 28 de Novembro a 11 de Dezembro de 2001, 40

REIS, Carlos (1998), “Ficção Portuguesa: Leitura de Leituras”, *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Lisboa, Nº721, 3 a 16 de Junho, 20-21

“Saramago e a sua Caverna”, *Jornal do Brasil*, 6 de Dezembro de 2000, Rio de Janeiro

SOUSA, Rui Ferreira e, (2001), “Bloom Sente-se Ulisses Quando Lê Saramago”, *Público*, Lisboa, Nº 4083, 24 de Maio, 42

“Terceiro painel de um tríptico. Vem aí *A Caverna* de Saramago”, *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Lisboa, Nº783, 4 a 17 de Outubro de 2000, 2

VIEGAS, Francisco José (1998), “José Saramago. Prémio Nobel da Literatura 1998”, *Ler: Livros & Leitores*, Nº 43, Verão/Outono, 130-143

VIEIRA, Agripina (2000), “Do Centro à Caverna”, *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, Lisboa, Nº786, 15 a 28 de Novembro, 6-7

8. Sobre outras obras de José Saramago

LAGO, Maria Paula (2000), *A Face de Saramago*, Porto: Granito Editores e Livreiros, Ltda.

(obra sobre *A Jangada de Pedra* e *História do Cerco de Lisboa*)

REIS, Manuel (1992), *A Falsa Questão Ateísmo-Teísmo. Crítica Necessária a José Saramago*. Aveiro: Estante Editora.

(obra sobre *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Saramago)

ROANI, Gerson Luiz (2002), *No Limiar do Texto: Literatura e História em José Saramago*, São Paulo: Annablume Editora.

(obra sobre *História do Cerco de Lisboa*, de Saramago)

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989), *José Saramago: Entre a História e a Ficção. Uma Saga de Portugueses*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(obra sobre *O Memorial do Convento*, de Saramago)

9. Teses e dissertações

BAPTISTA, Luís Manuel Morgado Santiago (1998), “Arquitectura em Transição: Construção Versus Desconstrução. A Condição Problemática e Antinómica do Objecto Criado”, Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

FERNANDES, Victor Manuel Monteiro (1998), “Construção e Desconstrução do Tempo. Ensaio de Operacionalidade e Avaliação das Perturbações da Vivência do Tempo”, Tese de Mestrado, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de (2002), “As Faces de Deus na Obra de um Ateu – José Saramago”. Tese de Doutorado, UNESP Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Brasil.

SOUSA, João Manuel Ramos (2002), “A Libertação do Homem de *A Caverna*, de Saramago”. Tese de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia de Braga, extensão do Funchal.

Filmes

Who's Afraid of Virginia Woolf? (1966), Realizado por Mike Nichols, distribuído por Warner Brothers (adaptação do drama de Edward Albee, com o mesmo título).

Sítios da Internet

2006 Annuary Anni Bruno – consultado a 14 de Julho de 2007
<<http://www.annibruno.com/ab/archives/2006/01/>>

Arte Popular Cerâmica no Rio – Zé Caboclo - consultado a 5 de Janeiro de 2008
<<http://www.ceramicanorio.com/artepopular/caruaru/zecaboclo/zecaboclo.htm>>

Arte Popular Brasileira - consultado a 5 de Janeiro de 2008
<<http://www.ceramicanorio.com/artepopular/caruaru/caruaru.htm>>

Conhecer no Rio – Casa do Pontal - Museu de Arte Popular Brasileira - consultado a 5 de Janeiro de 2008
<http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/casadopontal/casadopontal_museudeartepopular.html>

Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura. Loucura e Desrazão – consultado a 8 de Abril de 2008
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/peter/clausuradofora.pdf>>

Educação Pública Biblioteca – Cultura – consultado a 4 de Fevereiro de 2008
<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/cultura/cult32.htm>>

Educação Pública Jornal – consultado a 4 de Fevereiro de 2008
<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/jornal/materia.asp?seq=307>>

Edward Albee, the free encyclopedia - consultado a 14 de Julho de 2007
<http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Albee>

Globalização Tirana - – consultado a 4 de Fevereiro de 2008

<<http://www.a-pagina-da-educacao.pt/arquivo/ImprimirArtigo.asp?ID=1295>>

Grolier Multimédia Encyclopedia - consultado a 28 de Dezembro de 2007

<<http://ap.grolier.com/article?assetid=0307850-0&templatename=/article/article.html>>

Internet Broadway Database: Who's Afraid of Virginia Woolf? Production Credits – consultado a 14 de Julho de 2007

<<http://www.ibdb.com/production.asp?ID=2919>>

Internet Broadway Database: Who's Afraid of Virginia Woolf? Production Credits – consultado a 14 de Julho de 2007

<<http://www.ibdb.com/production.asp?ID=3982>>

Internet Broadway Database: Who's Afraid of Virginia Woolf? Production Credits – consultado a 14 de Julho de 2007

<<http://www.ibdb.com/production.asp?ID=384288>>

Invenção e clausura no hospital psiquiátrico – consultado a 20 de Abril de 2008

<<http://www.cliopsyche.cjb.net/mnemo/index.php/mnemo/article/viewFile/106/176>>

Literaturas.com Entrevista a José Saramago Prémio Nobel da Literatura – consultado a 4 de Fevereiro de 2008

<<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>>

Museu Casa do Pontal – consultado a 5 de Janeiro de 2008

<<http://www.popular.art.br/museucasadopontal/>>

Profile Edward Albee – guardian.co.uk Arts - consultado a 14 de Julho de 2007

<<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1119811,00.html>>

Réquiem (missa católica) Wikipédia, a enciclopédia livre - consultado a 06 de Fevereiro de 2008

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9quiem_\(missa_cat%C3%B3lica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9quiem_(missa_cat%C3%B3lica))>

Sunny Jim – consultado a 18 de Março de 2008

<http://en.wikipedia.org/wiki/Sunny_Jim>

Teologia Calvinista - consultado a 28 de Dezembro de 2007

<<http://www.teuministerio.com.br/BRSPORNDDESAGSA/vsItemDisplay.dsp&objectID=4BA90D3F-289B-408B-B9C2B9C1326B5722&method=display>>

The Edward F. Albee Foundation - consultado a 4 de Fevereiro de 2008

<<http://www.albeefoundation.org/Mission.html>>

The Official Website of the American Theatre Wing's Tony Awards – consultado a 14 de Julho de 2007

<http://www.tonyawards.com/en_US/interactive/video/index.html#a>

The Paris Review – consultado a 14 de Julho de 2007
<http://www.theparisreview.org/media/4350_ALBEE.pdf>

Veja Rio on-line - consultado a 4 de Fevereiro de 2008
<<http://veja.abril.com.br/vejarj/181202/arte.html>>

Veja Rio on-line - consultado a 4 de Fevereiro de 2008
<http://veja.abril.com.br/151100/p_158.html>

Via Atlântica – editorial - consultado a 5 de Janeiro de 2008
<http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_01.pdf>

Via Atlântica – *A Caverna*, de José Saramago, da autoria de Horácio Costa – consultado a 5 de Janeiro de 2008
<http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_16.pdf>

Walpurgis Night, the free encyclopedia - consultado a 5 de Fevereiro de 2008
<http://en.wikipedia.org/wiki/Walpurgis_Night>

Who's Afraid of Virginia Woolf – guardian.co.uk Arts – consultado a 14 de Julho de 2007
<<http://arts.guardian.co.uk/reviews/story/0,,1699446,00.html>>

Apêndices



Anexo 1: Fotografia de José Saramago a contemplar a peça de Zé Caboclo intitulada "Bom Dia". Fotografia tirada por Leonardo Aversa para ilustrar o artigo de Arnaldo Bloch (2000) "A Caverna é Aqui", *O Globo*, 9 de Dezembro de 2000, Rio de Janeiro.

Apêndices



Anexo 2: Fotografia da peça “Bom Dia” de Zé Caboclo tirada por Rômulo Fialdini, cedida pelo Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro, Brasil.

Índice

Introdução	1
Capítulo I: Os construtores de identidades: Cipriano Algor, Martha e George	5
Capítulo II: A relação dos construtores com os espaços interiores e exteriores	14
2.1. A olaria.....	15
2.2. A sala de estar	18
2.3. O centro comercial ou <i>A Caverna</i> de Platão	20
2.4. A alienação e o confronto com o espaço exterior	25
Capítulo III: O lugar dos nomes no processo de construção identitária	30
Capítulo IV: A desconstrução da ilusão como método de atingir a verdade	44
Conclusão	59
Bibliografia	61
Apêndice A: Imagens	70
Anexo 1	70
Anexo 2	71